

ДОСТОЕВСКИЙ



МАТЕРИАЛЫ И ИССЛЕДОВАНИЯ

МАТЕРИАЛЫ
И ИССЛЕДОВАНИЯ

ДОСТОЕВСКИЙ



3

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

ДОСТОЕВСКИЙ

—

МАТЕРИАЛЫ И ИССЛЕДОВАНИЯ



ЛЕНИНГРАД
«НАУКА»
Ленинградское отделение
1978

ОТ РЕДАКТОРА

Третий том серии «Достоевский. Материалы и исследования» в основном построен по типу двух предыдущих. Он состоит из трех разделов: «Статьи», «Заметки и сообщения», «Публикации».

Ссылки на произведения Достоевского даются по изданиям: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в тридцати томах. Т. 1—17. Л., 1972—1976 (при цитатах указываются арабскими цифрами и том, и страницы); Достоевский Ф. М. Полн. собр. художественных произведений. Т. XI, XII (Дневник писателя), XIII (Статьи). М.—Л., 1926—1930 (при цитатах указываются римскими цифрами том, арабскими — страницы). Письма цитируются по изданию: Достоевский Ф. М. Письма. Т. I—IV. М.—Л., 1928—1959 (при цитатах: П., том — римская цифра, страница — арабская).

В редакционно-технической подготовке рукописи настоящего тома к печати ближайшее участие принимала Г. В. Степанова.

Редактор III тома

Г. М. ФРИДЛЕНДЕР

Е. И. КИЙКО, Ц. М. ПОШЕМАНСКАЯ

**НЕИЗВЕСТНЫЙ ИСТОЧНИК ТЕКСТА РОМАНА
«БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ»**

Работая над «Братьями Карамазовыми», Достоевский прибегал к помощи жены. Так, наборная рукопись первых двух книг романа была переписана рукою Анны Григорьевны Достоевской (см.: 15, 420—421). До сих пор, однако, не было известно, что значительная часть текста «Братьев Карамазовых» первоначально была застенографирована женой писателя под его диктовку.

В. М. Федорова обнаружила в Рукописном отделе Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина в архиве Достоевского 28 страниц большого формата со стенографическими записями А. Г. Достоевской. После расшифровки¹ выяснилось, что стенограмма, сделанная женой писателя, содержит речи прокурора и адвоката, произнесенные ими во время судебного разбирательства по делу об убийстве Федора Павловича Карамазова, то есть главы VI—XIII двенадцатой книги романа.

А. Г. Достоевская и прежде писала под диктовку мужа. «Игрок» был ею застенографирован от начала и до конца. Достоевский избрал такой метод работы над «Игроком» потому, что был крайне стеснен сроками. Он должен был написать это произведение менее чем за месяц, в противном случае нарушил бы условия контракта со «спекулянтом» и «довольно плохим человеком», издателем Ф. Т. Стелловским, и понес бы большой материальный ущерб (см.: 5, 399).

Заключительные книги «Братьев Карамазовых» также должны были быть готовы к заранее установленному сроку. Достоевский дал обещание издателю и читателям «Русского вестника» закон-

¹ Стенограмма прочитана Ц. М. Пошеманской, которая ранее расшифровала стенографический дневник А. Г. Достоевской за август—декабрь 1867 г. (см.: Лит. наследство, т. 86. М., 1973, с. 155—280), а также тексты Достоевского: главы из «Дневника писателя» за 1881 г. и «Биографию» (см.: Литературный архив, № 6. М.—Л., 1961, с. 109—120).

чить печатание романа в конце 1880 г. К рождеству, то есть к началу января 1881 г., он собирался выпустить уже отдельное издание «Братьев Карамазовых» (см.: 15, 434, 447).

Несмотря на то что Достоевский работал очень напряженно, по ряду причин он отставал от намеченного ранее плана писания романа. Так, с 23 мая по 10 июня 1880 г. Достоевский был в Москве на торжествах, связанных с открытием памятника Пушкину, а затем, вовлеченный в полемику по поводу произнесенной им «Речи о Пушкине», готовил августовский выпуск «Дневника писателя» за 1880 г., в котором поместил и ответы некоторым из оппонентов. В письмах этого периода автор «Братьев Карамазовых» постоянно жаловался на «каторжную работу»: «Я был в каторге в Сибири 4 года, — писал он П. Е. Гусевой 15 октября 1880 г., — но там работа и жизнь была сноснее моей теперешней. С 15-го июня по 1-е октября я написал до 20 печатных листов романа <...> И однако, я не могу писать с плеча, я должен писать художественно. Я обязан тем богу, поэзии, успеху написанного и буквально всей читающей России, ждущей окончания моего труда. А потому сидел и писал буквально дни и ночи» (П., IV, 201).

К периоду, обозначенному Достоевским в письме к П. Е. Гусевой, относится и работа над XII книгой «Братьев Карамазовых», предварительные наброски к которой были сделаны 17 августа (см.: 15, 341, 445).

Помимо задержки в писании романа из-за пушкинских празднеств, следует учесть также и то, что в ходе работы объем XII книги увеличился почти вдвое: «Как ни старался, — писал в связи с этим Достоевский Любимову 8 сентября 1880 г., — кончить и прислать Вам всю двенадцатую и последнюю книгу „Карамазовых“, чтоб напечатать зараз, но увидел наконец, что это мне невозможно. Прервал на таком месте, на котором действительно рассказ может представлять нечто целое <...> Остановил рассказ на перерыве пред „судебными прениями“» (П., IV, 199).

Несомненно, что в столь короткий срок Достоевскому удалось написать 20 печатных листов «Братьев Карамазовых» только потому, что ему в качестве стенографа помогала жена.

В своих воспоминаниях А. Г. Достоевская рассказала, как шла работа над «Игроком». Достоевский предварительно делал черновые наброски, руководствуясь которыми, диктовал текст, Анна Григорьевна записывала в течение четырех часов с небольшими перерывами, затем дома расшифровывала стенограмму и переписывала текст набело (см.: Достоевская А. Г. Воспоминания. М., 1971, с. 47 и др.). Аналогичным образом, очевидно, создавались и заключительные книги «Братьев Карамазовых».

Характер расшифрованных стенографических записей убеждает в том, что Достоевский не импровизировал, а диктовал

жене черновую рукопись романа, очень близкую к его окончательному тексту.

За многие годы совместной работы с мужем А. Г. Достоевская выработала особый стиль стенографирования. При этом она не прерывала Достоевского, если не успевала записать его мысль, а оставляла пробелы, которые после расшифровки и переписки текста восполнялись уже самим автором.²

Сохранившиеся листы стенографических записей «Братьев Карамазовых» также изобилуют пробелами. Готовя наборную рукопись романа, Достоевский, однако, не только вписал пропущенное Анной Григорьевной при диктовке, но и подверг текст дополнительной правке.

В речи прокурора Достоевский убрал рассуждение о том, что существуют факты, позволяющие уточнить время последней беседы Ивана со Смердяковым («... очевидно, еще до 10 часов вечера...» — см. вариант к с. 142, строке 3). Другие сокращения, иногда значительные, касаются главным образом тех мест речи прокурора, где он как бы «домысливал» за Дмитрия Карамазова, то есть говорил от лица обвиняемого, поясняя мотивы его поведения (см., например, варианты к с. 144, 145, 148, 149 и др.). В свою очередь, из речи адвоката Достоевский исключил в нескольких случаях полемические характеристики «психологического метода», которым, по мнению Фетюковича, злоупотреблял прокурор (см. варианты к с. 154, 158, 167 и др.). Правка этого рода, отражающая стремление Достоевского придать повествованию предельную достоверность, была характерна для последнего периода его творчества (см., например, правку чернового автографа «Подростка»: 17, 328—329).

Ниже публикуются варианты текста расшифрованной стенограммы, охватывающие VI—XIII главы двенадцатой книги романа (см.: 15, 123—173). В публикации учтены основные разночтения, творческий характер которых не вызывает сомнений. Варианты, отражающие исправления, сделанные в стенограмме, отмечены знаком [♦].

Стр. 123

²⁰ взывая к «отмщению» / взывая к «мщению» общества

²² в конце концов враждебная / на этот раз вся враждебная

²⁶ После: упал в обморок. — Впрочем, вся речь была очень длинная, и читатель «пропуск», если я пропущу иные, передав их своими словами.

³⁰ Фразы: Ведь мы такие привычные ко всему этому люди! — нет.

Стр. 124.

⁶ После: читаем почти повседневно? — (Есть любители, которые особенно любят читать о каком-либо процессе)

⁸ Но важнее всего то / В том-то и ужас

² Ср. в статье: Стенографические записи А. Г. Достоевской. — В кн.: Литературный архив, № 6. М.—Л., 1961, с. 111.

Стр. 125

- ³⁻⁵ как любители ощущений сильных, эксцентрических, шевелящих нашу цинически-ленивую праздность / как любители ощущений продолжают страшное видение с тем, чтобы питать праздность
⁹⁻¹⁰ взгляд на себя как на общество / взгляд на себя
¹⁰⁻¹¹ в нашем общественном деле осмыслить / в себе осмыслить
⁴²⁻⁴³ покончившего свое существование / покончившего свою участь

Стр. 126

- ³ жажда жизни чрезвычайная / жажда жизни необычайная
²⁸ моих слов не забудьте / моих слов запомните

Стр. 127—128.

- ⁴⁴⁻¹ *Текста:* У нас потом говорили ∞ Во всяком случае. — *нет.*

Стр. 128

- ⁷⁻⁸ В противоположность «европеизму» и «народным началам» братьев своих / В противоположность «европеизму» и «народным началам», о которых сейчас говорилось
¹¹⁻¹² *После:* мы любители просвещения и Шиллера — сами чуть знали грамоту
¹⁴⁻¹⁵ *После:* когда нам самим хорошо и прекрасно — насмешливо прибавил Ипполит Кириллович

Стр. 132.

- ¹⁰⁻¹¹ оболыстительница не подавала / она не подавала
¹⁵ *После:* он и был арестован. — Да, она слишком долго смеялась над тем и другим.
¹⁸ *После:* в минуту его ареста. — Да, это был роман.

Стр. 133.

- ⁹ безобразную сцену насилия / страшную сцену насилия
¹⁸⁻¹⁹ сознательное преднамерение напрашивавшегося к нему преступления / сознательное преднамерение задуманного и напрашивавшегося преступления
³⁴⁻³⁵ тут, стало быть, уже всё обдуманно, обстоятельства взвешены / тут уже всё обдуманно, тут — взвешено.

Стр. 134.

- ⁵ Правда, вместе с окончательным решением / Правда, идя на такое дело

Стр. 135.

- ¹⁵⁻¹⁶ она тут, вот в этой комнате, откуда свет, она у него там, за ширмами / ведь она убежала от Самсонова, а сама сказала ему, что просидит у него до полуночи. К кому же она убежала, как не к Федору Павловичу? Если бы не к нему, для чего бы через пять минут убежать от Самсонова? Нет, она теперь тут [вот в этом окне, откуда свет], вот в этой комнате, откуда свет, она у него, там за ширмами
²¹⁻²² в каком он был состоянии духа, в состоянии, нам известном / в каком он был положении, положении, нам известном
²⁷ Сделал он / Надо заметить, что он сделал
²⁸⁻³⁰ *Слов:* и все поняли, что, несмотря на всё выказываемое им презрение к этому предположению, он все-таки считал его весьма важным — *нет.*
³⁹⁻⁴⁰ намек на какой-нибудь факт / подозрения на какой-нибудь факт

Стр. 136.

⁴⁷ их гнев утолить / их чем успокоить

Стр. 137.

³⁶⁻³⁷ *Фразы:* Так говорит медицина. — *нет.*

Стр. 138.

¹⁶ это «хитрое» и колоссальное / это тонкое колоссальное
²³⁻²⁴ оставим даже самую логику / оставим даже логику, оставим всякую чувствительность

Стр. 140.

¹⁷⁻¹⁸ а ну как оба были в согласии, а ну как это они оба вместе убили / а ну как оба, оба вместе убили

Стр. 141.

¹⁸⁻¹⁹ *Слов:* не боящийся, что его обвинят в сообщничестве — *нет.*

³⁸ *Слов:* как объявил и сам Иван Карамазов — *нет.*

⁴⁷⁻⁴⁸ деньги у всех могут случиться к данному сроку / деньги у всех могут быть

Стр. 142.

³⁻⁴ пребывает в покое. Но почему бы ему / и получив его, очевидно, еще до 10 часов вчера, потому что в это только время, как известно по «*нрзб.*», висевшим на «*пропуск.*». Итак, получив такое колоссальное сообщение, почему бы Ивану Карамазову

⁴ *После:* заявить об этом тотчас же — хотя бы прокуратуре

⁹ он, внезапно узнав о кончине Смердякова, вдруг / он еще ночью узнал о смерти Смердякова (что к нему ходил сам, это ничего не доказывает). Узнав об этой смерти он вдруг

²⁴ *Слов:* и совершилось не кем другим, как ее составителем — *нет.*

²⁸⁻²⁹ Он вошел и — покончил дело. / Ну, вот он и вошел, и покончил дело, всё как по писаному, господа, совершилось, как по писаному.

³²⁻³³ и убедившись затем уже после подробного обыска, что ее тут нет / и убедившись затем, что ее тут нет

⁴⁶⁻⁴⁷ *Слов:* оставил ли бы он конверт на полу? — *нет.*

Стр. 143.

¹ до тех пор не укравший / прежде не воровавший

²⁻³ укравшего унесший / укравшего отнявший

⁴ *После:* до мании. — Вот, вот как должен был рассуждать в то мгновение Дмитрий Карамазов.

⁵ он прежде никогда не видал / он никогда не видал до того

⁵ рвет обложку / рвет анвелопу¹

⁸ разорванной обложки / разорванной анвелопы¹

¹⁰ Он убегает, он слышит / Вот он слышит

²³⁻²⁴ даже и внимания не обратил, что весь / даже и не подумал, что он весь

²⁴⁻²⁸ это всегда бывает в такие минуты с преступниками. поскорее узнать, где она / Он об этом совсем не думал в эту минуту, ему надо было узнать, где она.

⁴² перед «прежним» и «беспорным» / при беспорном

⁴³ почти и не обращал / не обращал

⁴⁴⁻⁴⁵ неожиданного для него / неожиданного, но страшного для него

¹ анвелопа в стенограмме обычным письмом

Стр. 144.

- ⁶ всё ее упование в жизни / всю ее любовь и всё ее упование
⁷ господу присяжные / господу
²⁹⁻³⁰ заложенными чиновнику Перхотину пистолетами / заложенными пистолетами
³³ *После:* будут помнить! — Не для славы мы так сделаем, нет, так натура наша требует!
³⁵ *После:* и там, о, — там я ей не помешаю, — думает Карамазов!

Стр. 145.

- ² по-гамлетовски думать / думать
¹⁶ Но что же, однако, ожидает несчастного? / Главное он рассчитывал, что, дескать, увидит эту женщину *<нрзб.>* поздравит, что всё же *<нрзб.>* прежде, чем его арестуют. И в самом деле, — прибавил Ипполит Кириллович, — лишь совокупием совсем неожиданных развязок и *<нрзб.>* подсудимого. Но и тут есть *<нрзб.>* следователя. Если не застрелился, то опять-таки совсем для себя неожиданно
¹⁹⁻²⁰ поздравлений с новым счастьем / поздравлений
³¹ *После:* от отчаяния — это благо, это и счастье ее
³⁵ всё для него покончено / всё кончено
³⁶ ничего невозможно / всё невозможно
⁴¹ *После:* недостижимым. — *Начато* и *зачеркнуто:* Это именно надо заметить, чтобы понять, до каких
⁴⁴ надежда ее тогда же, тут же утолить и удержали / *а. Начато* и *зачеркнуто:* надежда ее утолить удержали *б.* надежда ее тогда же утолить удержали

Стр. 146.

- ² Я представляю / Я воображаю
²⁷⁻²⁸ что-нибудь подыскать / что-нибудь придумать
³²⁻³³ исчезнуть целая половина этих трех тысяч, только что взятых им у отца из-под подушки / исчезнуть целая половина денег его, присяжные заседатели.

Стр. 147.

- ¹¹ подле нее, перед ней / подле нее, его возлюбленной, пред ней
¹² руки / кровавые руки
¹⁷⁻¹⁸ при нашей обязанности / при нашей обязанности следователя
⁴⁴ эту наивность / эту представляющуюся наивность

Стр. 148.

- ¹ *После:* что не я — И опять, опять забегание вперед, опять нетерпение: да спрашивай же *<нрзб.>* или он выведет невиновного *<нрзб.>* почти из себя, или он уж совсем проговорится. О, нам просто было понять, что в уме Карамазова, он изо всех сил искал поставить вместо себя иное лицо, но какое? Нам, конечно, известно, что, кроме Смердякова, представить ему совсем некого, нам известно тоже вперед, что он непременно его представит, ему тоже известно, что мы это знаем и мысли его угадали, и вот он в мучительном беспокойстве ищет, как бы ему вероятнее и неотразимее выставить Смердякова, чтобы все поверили.
¹⁻² в этих случаях / в этом случае
³ *После:* и легковерен. — Он действительно думает, что обманет и уверен, что ему поверят.
³ И вот тут, совсем как бы нечаянно / Тут совсем не нечаянно
⁷ не успел приготовить, выбрать и ухватить тот момент / не приготовил, не выбрал и не ухватил момент
¹⁰⁻¹¹ Но не верьте ему, это лишь его хитрость / Но это лишь хитрость
¹³⁻¹⁴ выставить как не его / вместо его
¹⁸⁻¹⁹ А пока он впадает с нами / Но пока преступник впад

- ¹⁹ *После:* отрицание — он ничего не хочет, он отрицает, «Я шел к вам с открытой душой, но вы меня оттолкнули, вы не достойны моего признания». Игра в оскорбленную невинность. Так он совершенно отказывается *<пропуск>*, откуда вдруг взялась у него, что *<нрзб.>* «Да, ваше право расспрашивать *<пропуск>* это есть мои обстоятельства, это есть моя жизнь, господа». Игра в наивность, признаюсь, довольно ловкая: он отрицает, он молчит, говорить отказывается, а сам всё обдумывает, мысли его кипят, ищут исхода, плана.
- ²⁵ разысканы только полторы / разыскана только половина
- ⁴⁴ выдал свою заветную, свою основную мысль / выдал свою мысль

Стр. 149.

- ¹ Карамазов / преступник
- ³ стало его жалко до слез / стало жалко до слез преступника
- ⁵⁻⁶ услышите эту повесть / увидите, как верно я вам говорю
- ¹⁹ *После:* этакую мелочь — а в мелочах-то и всё дело
- ²³ обидно для себя мелочью / обидным для себя вопросом
- ³⁰ его показаний / показаний подсудимого
- ⁴²⁻⁴³ и бежал за перегородку / как прятался за перегородку
- ⁴³ *После:* есть перегородка)... — И потом, когда выбежал *<1 строка нрзб.>* как она рвалась, сопротивлялась, не могла вырваться, как он бранился, как он выхватил, наконец, деньги — и вот всё мы забыли совсем?
- ⁴⁵⁻⁴⁷ А вот именно потому, что подсудимый стоит упорно на всей этой нелепице до самой сей минуты! / *Начато:* но верите ли, верите ли
- ⁴⁸ ничего не разъяснил / не прибавил, ничего не разъяснил

Стр. 150.

- ⁴⁻⁶ Дайте, укажите нам хоть один факт в пользу подсудимого, и мы обрадуемся / Дайте, дайте нам факты, укажите нам хоть один факт в пользу подсудимого
- ⁹ Мы обрадуемся новому факту / и мы будем рады факту
- ¹⁶⁻¹⁷ *После:* совокупность фактов — Он вопиял к присяжным *<пропуск>* у него есть дети, он святыня семейных основ.
- ³⁷⁻³⁸ *Слов:* Они раздаваться уже начинают. — *нет.*
- ³⁸⁻³⁹ не копите их всё нарастающей ненависти / не вызывайте их снова
- ⁴³ было чрезвычайное / было сильное

Стр. 151.

- ³¹ Несправедливо, несправедливо-с / Несправедливо, ведь неправ-с.
- ⁴⁸ Шушера¹ / Шушера! Я ее знаю[◇]

Стр. 152.

- ⁴¹ Голос у него / голос его
- ⁴³ искреннее и простодушное / истинное и простодушное

Стр. 153.

- ⁴ не то что кланаясь, а как бы стремясь и летя / не то что кланялся, а как будто изгибался, стремился и летел
- ⁸⁻⁹ В начале речи говорил как-то раскидчиво / Вначале речь шла как бы раскидчиво
- ¹⁷ но таких / но лишь таких
- ²⁴ повторяющийся в судебной практике / повторяющийся
- ⁴⁶ Конечно, и я сознаюсь / *а. Начато:* Я, конечно, считаю б. Я сознаюсь

¹ В Собр. соч. опечатка: Фушера.

Стр. 154.

- ¹⁵ *После:* с предубеждением — *⟨пропуск⟩* он слишком *⟨нрзб.⟩* он оставил по себе во всех сердцах и умах *⟨пропуск⟩* и сам *⟨пропуск⟩* тоже, может быть, не в состоянии еще в данную минуту отказать от некоторой гадливости и, конечно, несправедливости к несчастному моему клиенту.
- ²⁷ художественного творчества / художественного создания
- ³⁸ из речи обвинителя / из речи прокурора
- ⁴⁸ *После:* совершил это злодеяние — вполне от злости

Стр. 155.

- ²⁰ слеп и робок / слаб и чувствителен
- ²² жив ли на меня свидетель / жива ли моя жертва
- ³⁰ снять с сердца всякую заботу? / убежать с легким сердцем

Стр. 156.

- ⁴⁻⁵ *После:* всё, что угодно. — Психология, господа, очень опасная вещь, не столько потому, что ею можно много распутать, а именно потому, что ею можно много запутать.
- ⁸ *После:* злоупотребление ею. — Вот пред вами глупые факты и пред вами сам человек со своим характером, факты-де таковы, что совершить их мог не иначе как такой-то и такой-то характер, — так говорит психология. И вот чуть нам человек со своим характером подходит, хоть капельку — шабаш, он совершил, *⟨2 нрзб.⟩* за шиворот его, хотя бы он был совершенно невинен, хотя бы проходил только мимо, всё же, что не подходит к характеру этого проходившего мы тотчас переделаем, мы любезно *⟨?⟩* ему же в глаза *⟨нрзб.⟩* другое лицо, тутотрежем, там прибавим, там даже *⟨нрзб.⟩* уступим от себя, — и вот выходит, наконец, *⟨3 нрзб.⟩* верьте вы моему роману. А не поверите, рассержусь *⟨нрзб.⟩* Помилуйте *⟨?⟩* ведь *⟨нрзб.⟩* игрушечку и вот для вашей игрушечки Карамазов человек! А ну как вы сделали совсем другое лицо, а ну как к этому человеку ваши факты совсем не подходят? А ну как он сам-то Карамазов в психологии-то [безошибочно] *⟨3 нрзб.⟩*, что он такой знаток. А главное, всё это производится над живым человеком, над живой действительностью, над *⟨пропуск⟩*. Ведь это может случиться, господа. Ведь только один бог без греха. *⟨пропуск⟩* судьба его! Куда не смеют и заикнуться: была бы, дескать, цела только наша игрушка!
- ¹⁶⁻¹⁷ этих роковых трех тысяч рублей / трех тысяч
- ²² что именно было ограблено? / что было ограблено
- ²⁴ этого никто не знает / этого доказать невозможно
- ³⁰⁻³¹ сам собою вопрос / сам собою явится вопрос [◊]
- ³¹⁻³² *Слов:* если и правда, что они были и что видел их Смердяков, то — нет.
- ³⁶⁻³⁷ их вырвать из-под тюфяка / вынуть

Стр. 157.

- ²⁹⁻³⁰ *После:* самим хозяином? — Ведь если вы верите легенде о грабеже, то почему не хотите поверить моей легенде, ведь она также возможна.
- ³³⁻³⁴ распорядиться ими иначе, выдать их, отослать / распорядиться ими иначе.
- ³⁵ план действий в самом основании / план действий
- ³⁶⁻³⁷ докладываться об этом предварительно / докладывать об этом
- ⁴⁴ *Фразы:* А ее даже никто и не видал — нет

Стр. 158.

- ²⁹⁻³⁰ *Слов:* то есть, что спрятано в Мокром — нет.

³³⁻³⁴ *После:* жизнь человеческую! — Скажут на это: есть, дескать, свидетели, что он прокутил в селе Мокром.

⁴⁷ *После:* никаких возражений — Мы определили даже по скольку именно он, *«пропуск»* в какие сроки, что именно думал и говорил *«пропуск»* — всё то угадали и расписали. А сколько, сколько *«пропуск»* психологии. Только *«З нрзб.»*

Стр. 159.

² Возразят, пожалуй / Тут сейчас возразят

¹⁶ провозглашено было давеча / провозглашено было давеча на суде

²⁹⁻³⁰ *После:* не беспристрастно, не хладнокровно — а больше от ярости

Стр. 160.

⁸⁻⁹ *После:* на всякий случай? — Две бездны, господа, две бездны, мы *«пропуск»* обе бездны разом, говорю словами самого обвинителя.

¹⁹ Отчего откажете вы подсудимому / Господа, отчего, отчего вы отказываете подсудимому

²³⁻²⁴ два вопроса обрисовываются / два вопроса вырисовываются

²⁴ в воспаленном мозгу подсудимого / в мозгу подсудимого

³⁵⁻³⁶ у него есть средство / у него есть тут средство

Стр. 161.

¹⁰⁻¹¹ не для обдуманного грабежа, а побежал внезапно, нечаянно, в ревнивом бешенстве / не грабить обдуманно, а внезапно, нечаянно, в ревнивейшем бешенстве

²³⁻²⁴ рокового «пьяного» письма / «пьяного» письма

²⁵⁻²⁷ Но опять-таки повторяю: он побежал к ней, за ней, единственно только узнать, где она. Ведь это факт непреложный / Но по написанному ли оно совершилось — вот опять всё тот же вопрос! Факт именно свидетельствует, что нет: он побежал к ней и за ней и узнать, где она?

²⁸ *После:* в письме обещал. — Это ли по письму, это ли по программе?

Стр. 163.

¹⁸ Нет, нет и нет! / Нет, он полетел в Мокрое лишь для того, чтобы убить себя, для того, чтобы только *«пропуск»* это ясно!

Стр. 164.

²⁵⁻²⁸ Суд решил давеча ∞ очерченной обвинителем / Суд решил давеча продолжать заседание, и мы будем продолжать его, но теперь пока в ожидании я бы мог кое-что сказать, даже сам от себя, например *«пропуск»* покойного *«пропуск»* столь талантливо очерченного обвинителем

³⁸ *После:* почло его слабоумным. — От него трудно было вытянуть что-нибудь ясное.

Стр. 165.

³⁷⁻³⁸ *После:* все подробности. — Тот, может быть, просит его узнать о судьбе Григория, узнать, где теперь страшный враг.

⁴⁷ Смердяков мог войти / Смердяков мог ввалиться

Стр. 166.

³ *После:* существовать. — Ну, так не под постелью, и не в квартире

⁴ где именно они лежат у барина / где лежат

Стр. 167.

³ *После:* по совокупности этих фактов, — да к тому же еще усиленных известного рода психологией

²⁴ *После:* он произнес — с таким чувством

⁴¹ предубеждению / предвзятому предубеждению

Стр. 168.

¹⁰⁻¹¹ Мы сейчас только указали отчасти, что такое и чем должен быть истинный отец / И сейчас только говорили, что такое настоящий отец

³⁷ *После:* эгоистом, чудовищем? — В первый день по приезде <пропуск> благодарит старика доктора за его панталончики, сделанные еще двадцать три года <пропуск>. Это ли бесчувственность.

⁴³ *После:* как дикий зверь. — Он много старался <пропуск> и вот люди же собрались судить его.

Стр. 169.

² житейские правила / и житейские морализмы ежедневно

¹⁰ нежны сердцем / нежны сердцем своим

¹⁴ Я бы не стал над этим смеяться / Я бы не посмеялся над этим

²² Опять-таки не смейтесь надо мной / О, не смейтесь опять

²³ Они только не могут / Он только не может

³⁴ *После:* она сама изменила — она любит другого, и этого от нас не скрыла. Заслушав давеча все показания этого нового избранника сердца <З нрзб.> пораженная, вероятно, страшным видом болезни его, она засвидетельствовала другое, чем час пред тем.

Стр. 170.

⁷ пока я на этом месте, я пользуюсь моею минутой / пока я на этой трибуне, я пользуюсь моим мгновением

¹¹ и тогда только разрешим себе спрашивать / и тогда только будем спрашивать

Стр. 171.

¹ *После:* христианским делом — скажем все

²⁸⁻²⁹ «Отец, скажи мне: для чего я должен любить тебя? / «Отец, точно я должен любить тебя?»

³⁵⁻³⁶ *Слов:* и право впредь считать отца своего за чужого себе и даже врагом своим — нет.

Стр. 172.

¹¹ *После:* не зная зачем. — Прибежал же в дом единственно <пропуск>, где она.

¹⁶ что этой женщины нет / что ее нет

³⁵ из глубины души / из глубины смятенной души

³⁹⁻⁴⁰ и в темнице нагого не посетили / и в темнице не посетили

Стр. 173.

⁶ Оно преклонится пред вашим подвигом / Оно ждет милосердия

¹⁵⁻¹⁶ он воскликнет: «Люди лучше, чем я / он скажет: «Люди лучше, чем я». Если он и невинен, в чем я не сомневаюсь ни на минуту, то все-таки скажет: «Люди лучше, чем я»

²¹ *После:* нашей славной истории? — Отпустите его и вы облегчите совесть его, а он — он воскреснет и оправдает милосердие ваше

²² Мне ли, ничтожному, напоминать вам / Мне ли вам говорить

СТАТЬИ



В. А. БАЧИН И И

ДОСТОЕВСКИЙ И ГЕГЕЛЬ

(К проблеме «разорванного сознания»)

1

Европа XIX в. переживала глубокие социальные преобразования. Буржуазные революции, прогремевшие над нею, не принесли народам ожидаемых результатов. Личность приобрела лишь одну действительную свободу — свободу эгоистического самоутверждения. Дисгармония, разъедавшая общество, проникала в сознание его членов. Слабые умы, пораженные ею, погружались в филистерство или безумие, сильные метались в поисках выхода.

В атмосферу всеобщего брожения умов, охватившего мыслящую Европу, оказались вовлечены философы и поэты, писатели и художники, студенчество и интеллигенция. И понятно, почему в этом многоголосом хоре отдельные голоса начинают перекликаться, как бы ведя одну и ту же тему в разных ключах.

Именно на этом проблемном перекрестке соприкасаются два великих имени, казалось бы столь далеко отстоящих друг от друга, — немецкого философа Г.-В. Гегеля и русского писателя Ф. М. Достоевского. Уже указывалось на перспективность сравнительного анализа отдельных сторон творчества этих незаурядных мыслителей.¹ Но развернутая экспозиция темы «Достоевский и Гегель» в советской научной литературе до сих пор не была представлена. Данная работа является попыткой дать предварительный эскиз ее решения.

Сочинения Гегеля, как и романы Достоевского, явились своеобразными формами исследования человеческого бытия. Для понимания причин искажения личности и ее внутреннего мира в условиях зарождающегося капитализма наибольший интерес

¹ См.: История философии в СССР, т. 3. М., 1968, с. 367.

представляют страницы гегелевской «Феноменологии духа» (1807), посвященные «миру отчужденного от себя духа». Гегель рисует здесь картину становления буржуазно-капиталистических отношений в Европе, давая при этом ряд убийственных по своей меткости характеристик этого процесса. «Мир отчужденного от себя духа» — мир уже не феодальный, но еще не капиталистический. Вместе с ним в человеческом сознании существует явление «разорванности», оно возникает на рубеже двух эпох и состоит в сочетании частей различных систем духовных ценностей в сознании индивида. Будучи идеалистом, Гегель пытается объяснить формы исторической действительности, исходя из модификаций сознания. Тем самым он мистифицирует действительный исторический процесс. Но важно отметить, что философ улавливает главное — связь форм бытия и сознания. Переломный, переходный характер эпохи и «разорванность» сознания выступают для него в качестве явлений одного порядка. Заслуга Гегеля заключается в том, что он первым из европейских мыслителей дал категориально-обоснованный анализ одного из сложнейших явлений духовной жизни общества.

«Разорванное сознание» в качестве мировоззренческой характеристики встречается и у большинства персонажей Ф. М. Достоевского (его модификации — «двойничество» или «подполье»). Являясь следствием разрыва межчеловеческих связей, оно ведет к разрушению личности. Предельно деформированная личность в итоге остается способной созидать лишь свое собственное одиночество, отчуждение от всех. Социальные противоречия пореформенной России, спроецированные на внутренний мир героев Достоевского, рождают столь сложные переживания и духовные драмы, что даже гамлетовское «быть или не быть» тускнеет рядом с ними.

Представляется, что сходное звучание темы отчужденного человеческого бытия у Гегеля и Достоевского не есть результат непосредственных влияний гегелевских идей на творчество русского писателя. Скорее речь должна идти о влияниях иного уровня, более сложных, опосредованных. Впрочем, это не исключает вопроса о непосредственном знакомстве Достоевского с гегелевской философией. Сохранились сведения об его интересе к философии истории Гегеля. В письме из Омска от 22 февраля 1854 г. Достоевский обращается к старшему брату с просьбой прислать в числе других книг «Критику чистого разума» И. Канта и сочинения Гегеля: «... пришли непременно Гегеля, в особенности Гегелеву философию истории. С этим вся моя будущность соединена!» (П., I, 139). Известно о знакомстве Достоевского с произведениями Прудона, находившегося под влиянием Гегеля. Нельзя не упомянуть о многолетних контактах писателя с Н. Н. Страховым, известным русским идеалистом, поклонником и большим знатоком философии Гегеля, переводчиком историко-философских трудов Купо Фишера о Гегеле. Все

это может служить свидетельством осведомленности Достоевского в основных положениях философии Гегеля. Но, разумеется, этого недостаточно, чтобы говорить о каком-либо непосредственном влиянии на писателя идей немецкой классической философии. Да вряд ли это и возможно, если учесть, что годы творчества Достоевского совпали с периодом разложения гегелевской школы. Важно другое. В художественных типах Достоевского и в феноменологическом образе «разорванного сознания» у Гегеля оказался сгущенным до конкретной осязаемости дух сложнейшего исторического периода. Бесчисленные противоречия, обнажившиеся на изломе двух эпох, оказались закристаллизованы на страницах «Феноменологии духа» и романов Достоевского. Философ поставил диагноз, свидетельствующий о начале эпохального мировоззренческого кризиса. Достоевский в образах русских людей середины XIX в. дал художественно оформленный анализ тех явлений, которые были лишь зафиксированы Гегелем в категории «разорванного сознания». Вполне резонно предположить, что результаты художественного и философского анализа явлений духовной жизни общества на рубеже феодальной и капиталистической формаций способны к взаимодополняемости.

2

Задачи, которые ставил перед собой Гегель, создавая «Феноменологию духа», были беспримерны по масштабам. Подобно Аристотелю, Гегель распространяет власть своего интеллекта над всей Ойкуменой духовного бытия человечества. Бездна идей наполняет эту уникальнейшую из книг. В ней ставится и разрешается бесчисленное множество проблем.

Для темы «Достоевский и Гегель» наибольший интерес представляют страницы, посвященные «миру отчужденного от себя духа». За необычайно рельефно выписанными феноменологическими образами «благородного», «низменного», «разорванного» сознаний у Гегеля стоит процесс капитализации европейского мира. Это уже не время целокупных полисов и монолитных фаланг «царства нравственности», каким была античность, это пора всеобщей раздробленности мира на индивидуальности, эпоха, где имеет значение только «я», но не «мы».

Типы сознания, выделенные Гегелем, обретают свой статус в зависимости от их отношения к государству и богатству. «Благородное сознание» расценивает эти две силы как добро, «низменное» — как проявление зла.

Постепенная деградация «благородного сознания», рост его эгоистических устремлений постепенно приводят к тому, что оно перестает отличаться от своей противоположности, от «низменного сознания». В этом перерождении виновен разрыв между действительностью и сознанием, обыденным и идеалом. Так как согласно Гегелю, само сознание принадлежит действительности,

то трещина проходит сквозь него, поэтому оно и получает название «разорванного».

«Разорванное сознание» возникает в тот момент, когда начавшее раздваиваться «благородное сознание» замечает собственную раздвоенность. Это выглядит как осознание «благородным сознанием» собственной несущественности, своей зависимости от случайной личности «другого». Под «другим» Гегель подразумевает фигуру монарха. Осознание неравенства между положением монарха и собственным шатким положением приводит к тому, что рыцарское сердце «благородного сознания» переполняется чувством глубочайшего возмущения и отверженности. «Героизму служения» и возвышенному характеру отношений на смену приходят разочарование, эгоизм, лезть из-за страха, лицемерие, корыстолюбие. Черты, составляющие особенность «благородного сознания», исчезают, превращаясь в свойства, составляющие основу деятельности его противоположности — «низменного сознания». «Дух благодарности» по отношению к созерцанию, характерный для времен короля Артура и рыцарей Круглого стола, сменяется «духом глубочайшего возмущения», олицетворением которого может служить Кромвель, стоящий у гроба казненного им короля. Столкновение же этих двух противоположных настроений в пределах одного и того же сознания порождает явление «разорванности».

Любопытен способ, которым Гегель обосновывает право на существование, закономерность появления «разорванного сознания». Он не считает, что «разорванность» — свойство абсолютных всех умов на данном этапе истории; кроме нее, существует еще и «честность». «Честное сознание» не знает колебаний между крайностями, сотрясения действительности не в силах поколебать его убеждений, его мысли тверды, прямолинейны и плоски. Но диалектика бытия приводит к тому, что именно оно-то и становится «извращением» и «образованным безмыслием», которое не понимает, что путь столь любезной ему «честности» и приводит его к извращенности. В этой мысли подспудно присутствует догадка Гегеля о том, что именно эпоха формирует умы и характеры. И коль мир раскололся пополам, то трещина неизбежно должна пройти через человеческое сердце, если оно не блуждает вдали от дорог истории.

Обратимся к индивиду, чье сознание Гегель назвал «разорванным». Его главной чертой является то, что он утратил мировоззренческий стержень, точку опоры, которая одновременно могла бы служить ему точкой отсчета, ориентиром в сложных, драматических ситуациях. Сдвиги, произошедшие в его сознании, приводят к тому, что в нем начинается переоценка традиционных ценностей, совершающаяся в хаотической форме смешения всех прежних понятий. В полной мере это касается и понятий нравственности. Именно в сфере моральной деятельности «разорванное сознание» обретает наглядность и определенность высказыва-

ний и поступков. Оценочный субъективизм достигает в нем степени абсолютной эластичности. С предельной ясностью это раскрывается в речах индивида. Остроумное звучание «разрывающих», бесстыдно-парадоксальных суждений является как бы музыкальной характеристикой «разорванного сознания». Диссонирующие звуки свидетельствуют о том, что инструмент безнадежно расстроен. «Содержание речей духа о себе самом и по поводу себя есть, таким образом, извращение всех понятий и реальностей, всеобщий обман самого себя и других; и бесстыдство, с каким высказывается этот обман, именно потому есть величайшая истина».²

В 1805 г. Гегель с чрезвычайным интересом отнесся к выпущенному Гете переводу «Племянника Рамо» Д. Дидро. В словесных фиоритурах племянника Рамо Гегель увидел не просто игру острого, своевольного и непоследовательного ума, а «язык разорванности», как сущность и истину Просвещения. Несмотря на всю способность Рамо мыслить и понимать, в его сознании присутствует поразительная мешанина понятий. Хаос его речей — не случайный, а «отдающий себе отчет хаос». Все это наводит на мысль о некой объективной причине этого «упорядоченного беспорядка» в суждениях героя Дидро. Гегель увидел причину маскарада понятий в речах племянника Рамо в том, что его сознание несет на себе печать «разорванности».

3

Диалектика пришла в произведения Достоевского прямо из жизни. «Живая жизнь» породила художественную диалектику ее отображения. Ее рождение — не случайный эпизод в истории литературы; она явилась в переломный период европейской истории и культуры, как итог накопленного человечеством опыта художественного освоения мира.

Мир образов Достоевского несет на себе не только печать яркой индивидуальности их создателя, но и черты эпохальной значимости породившего их процесса. Для Достоевского «на центральное место в русской жизни выдвинулся не вопрос о том или другом отношении к крепостному праву, а вопрос об отношении к новым, капиталистическим тенденциям русской общественной жизни, определенным после 1861 года».³

Своеобразие российской пореформенной почвы заключается в том, что она порождает целый ряд фигур, иного, чем гоголевский, разряда, — «подпольных» философов XIX в. Об этом недвусмысленно говорит сам Достоевский в авторском примечании к «Запискам из подполья»: «... такие лица, как сочинитель таких записок, не только могут, но даже должны существовать в нашем

² Гегель Г.-В. Соч., т. 4, М., 1959, с. 280—281.

³ Фридлиндер Г. М. Реализм Достоевского. М.—Л., 1964, с. 11.

обществе, взяв в соображение те обстоятельства, при которых вообще складывалось наше общество» (5, 99).

Для Достоевского не составляет тайны причина происхождения такого склада мыслей и чувств, как у его «парадоксалиста». И в этом смысле он солидарен с Белинским, который писал о художественном методе натуральной школы следующее: «Человек, живущий в обществе, зависит от него и в образе мыслей и в образе своего действия. Писатели нашего времени не могут не понимать этой простой, очевидной истины, и поэтому, изображая человека, они стараются вникать в причины, отчего он таков или не таков и т. д. Вследствие этого, естественно, они изображают не частные достоинства или недостатки, свойственные тому или другому лицу, отдельно взятому, но явления общие».⁴

Между «подпольем» Достоевского и «разорванностью» Гегеля есть немало общего. Если «разорванность» — это «самосознание, которому свойственно возмущение, отвергающее его отверженность»,⁵ то разве не тем же самым является и «подполье», суть которого именно в осознании своей отчужденности, отверженности от всех и во вспышках бессильной злобы на всех за это. По своему происхождению это явления одного порядка. Разница лишь в том, что «подполье» — это предельная степень «разорванности» сознания, принявшая форму парадоксальную и отталкивающую. Сквозь ужимки «подпольного парадоксалиста», этой «усиленно сознающей мышцы», временами проглядывает такое отчаянное страдание, такая боль живой человеческой души, что невольно встает вопрос: «за что?» Разорванное и раздавленное человеческое «я» взывает о помощи. Трагедию, разыгрывающуюся изо дня в день в душе неприметного, почти гоголевского, чиновника, мог воссоздать с такой пугающей осязаемостью только Достоевский. Его «антигерой» превращает свои записки в «исправительное наказание». Его жизнь, говоря словами Гегеля, превращена в «язвительную насмешку над наличным бытием, точно так же, как над хаосом целого и над самим собой...»⁶

Обращают на себя внимание некоторые особенности образа подпольного человека. Если мы свободно можем представить себе внешность Родиона Раскольникова или Ивана Карамазова, то о внешности «парадоксалиста», кроме того, что это маленький и щуплый человечек, появляющийся время от времени то в панталонах с желтым пятном на колене, то в засаленном домашнем халате, — в повести ничего не говорится. Достоевского не интересует то, насколько выразительной предстанет внешне перед читателем эта фигура, ему важен прежде всего человек-проблема, человек-драма. Писатель как бы вычерчивает схему его внутрен-

⁴ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 8. М.—Л., 1957, с. 82.

⁵ Гегель Г.-В. Соч., т. 4, с. 279.

⁶ Там же, с. 282.

него мира, его сознания. Для Достоевского сознание «антигероя» — это поле с полюсами, между которыми постоянно присутствует напряжение. Источник его в трагизме мироощущения человека, который пытался, но которому не позволили «быть добрым». Болезненно осознаваемый разлад между мыслью и действительностью порождает в сознании подпольного типа тот «разрыв», который и приводит его к мысли, что сознание приносит человеку вред, что чем больше сознания, тем больше страдания, что сознание — болезнь, от которой следует излечиться. Со страши «Записок из подполья» несется вопль человека о том, чтобы его «разорванное» сознание, словно изуродованный член, отняли от него. В «Записках из подполья» трагизм и ужас положения, в котором находится носитель «разорванного сознания», выступают с обнаженностью, которой не будет в дальнейших романах Достоевского и которая больше не появится ни у одного из писателей XIX и XX вв. Мышление подпольного типа не в состоянии выйти за свои пределы. Круговращаясь в их границах и не пытаясь выйти в сферы внеличного бытия, оно живет лишь тем, что питается чувственным ядом každодневных обид.

Иное у Раскольникова — для него «разорванность» выступает главным образом как противоречие идеи и природы. В области индивидуально-психологических реакций Раскольникова прослеживаются как бы два ряда: логический, состоящий из намерений и их предполагаемых следствий, и реальный, выступающий как череда непредвиденных реакций собственной природы на свои же действия. Эти реакции выступают в качестве силы, дезорганизующей процесс рефлексивного мышления и оказывающей сильнейшее влияние на все поступки Раскольникова. Достоевский совершил открытие, которое в психологической науке было сделано только много лет спустя.

Эпохальный мировоззренческий кризис, являющийся главной причиной появления феномена «разорванного сознания», необычайно явственно выступает в конкретной истории заблуждений петербургского студента. В своих исканиях Раскольников как бы движется от древнего императива «познай самого себя» к вопросу времени — «что делать?».

Апологеты буржуазного утилитаризма (а у Достоевского Лужин или Ракитин) обладали конкретностью социальных целей, относя при этом проблемы морали на задний план или вообще низводя их до уровня крайних абстракций. Для Раскольникова, пытающегося выйти в иное ценностное измерение и отвергающего плоский буржуазный прагматизм, психологические и моральные проблемы выносятся на авансцену сознания. Они выступают для него с необычайной конкретностью и остротой, но «что делать», он не знает и потому совершает поступок, удивительный по своей кажущейся бессмысленности и бесполезности.

Внутренняя противоречивость содержания духовных миров персонажей Достоевского проявляется в самом складе их речей.

Построенные на стилистических контрастах и смешениях, они несут на себе печать противоречивости и раздвоенности. В них переплетается возвышенное с обыденным, вульгарное с трагическим. Диалектически эластичные и в то же время безжалостно «разрывающие» и обнажающие суждения героев Достоевского выступают в качестве характеристик, свидетельствующих об их духовной неустроенности.

С Иваном происходит то же, что и с Раскольниковым: они оба пытались вывести свой моральный закон из мышления на основе тезиса: «нам, умным людям, все позволено!» И оба не учли того, что у морального закона должно быть реальное основание, взятое из действительности и которое одно сообщает ему жизненную силу. Раскольников и Иван, не учитывая реальности, отбрасывают ее, но она, подобно бумерангу, возвращается, чтобы поразить обоих, одного «наказанием», другого — безумием.

Художественные образы Достоевского — обобщения первого ряда, они взяты непосредственно из действительности. Феноменологические образы типов сознания у Гегеля, а среди них и «разорванное сознание», могут быть названы обобщениями второго ряда, их ретроспективная обобщенность и теоретичность явно свидетельствуют об их опосредованном происхождении. Гегелевское «разорванное сознание» — это абстрактно-логическая модель реальных явлений, которая еще не приобрела строгости научного понятия, но уже потеряла все то, что присуще чувственно-целостным, индивидуализированным образам искусства. Но пульсирующая поэтичность и красочность гегелевского языка время от времени как бы впрыскивает кровь в спекулятивно-бледный образ «разорванного сознания». Апеллируя к «Племяннику Рамо», Гегель как бы одушевляет свое мышление в понятиях мышлением в образах.

Достоевский — прежде всего художник, у него нет системы, да она ему и не нужна. Он скорее интуитивно, чем рационалистически, выхватывал из многообразия окружающей действительности то, что давало толчок его воображению или оказывалось наиболее близким ему по духу его творческой установки.

Важно отметить, что и для Гегеля и для Достоевского «разорванное сознание» и «подполье» — это преходящие явления, которые должны быть преодолены в процессе истории, отрицаются достижением высшего идеала.

Если начавшийся на рубеже XIX в. эпохальный мировоззренческий кризис был зафиксирован Гегелем в типе «разорванного сознания», то у Достоевского на основе опыта русской жизни это явление получило художественно осмысленное, образно оформленное бытие. Результаты философского и художественного анализа Гегеля—Достоевского обладают, таким образом, свойством взаимодополняемости.

Р. Я. КЛЕЙМАН

ВСЕЛЕННАЯ И ЧЕЛОВЕК В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ ДОСТОЕВСКОГО

Задача настоящей работы — выявить некоторые структурные и функциональные особенности мотива мироздания в художественном мире Достоевского. В работе предпринимается также попытка историко-типологического сопоставления этого мотива со сходными мотивами в культуре Ренессанса.

Одна из типологических черт реализма Достоевского заключается, на наш взгляд, в синтезе социально-политического, морально-этического и других планов с планом *вселенским*. В ходе исследования представляется необходимым вычлнить из синтеза этот вселенский план, отнюдь не умаляя, разумеется, значимости социального и других аспектов творчества Достоевского.

Анализ указанной проблемы не привлекал специального внимания советских исследователей.¹ Между тем мироздание, космос, вселенная — неременная «составляющая» той всепоглощающей «идеи-страсти», носителем которой является герой-идеолог Достоевского. Со времен Ренессанса европейская литература, пожалуй, не знала такой гениальной силы воплощения человеческой личности один на один с бесконечной вселенной. Вспомним Цвейга: «У каждого из этих трех писателей есть своя собственная сфера. У Бальзака — мир общества, у Диккенса — мир семьи, у Достоевского — мир личности и вселенной».²

Герой Достоевского не просто ощущает свою *причастность* к мирозданию, — по мысли и воле автора именно он, этот герой, *ответствен* за вселенский порядок вещей. Судьба мироздания составляет его личную боль и муку. Такова одна из ипостасей любимой мысли Достоевского — мысли о всемирном болении, при-

¹ Некоторые аспекты проблемы поднимались в свое время символистской критикой, в частности Вяч. Ивановым, а также предтечей символистов Вл. Соловьевым.

² Цвейг С. Три мастера. — В кн.: Цвейг С. Собр. соч., т. 7. Л., 1929, с. 3.

сущем «русскому скитальцу». Существует и обратная связь: глубоко личная, интимная драма героя вырастает до размеров космической катастрофы. Более того: каждая крохотная мушка, былинка, пылинка осмысливается в романном мире Достоевского как неотъемлемая часть мироздания, а порой даже как средоточие его. И бесконечный трагизм положения заключается в том, что герой Достоевского не только един с мирозданием, но в то же время и беспредельно одинок; он, как пушкинский анчар, «стоит один во всей вселенной...»

Анализ мотива мироздания в творчестве Достоевского связан с рядом теоретических проблем, одна из которых — изображение времени и пространства в художественном произведении.³ В настоящей статье мы условно будем называть *образом мироздания* ту взаимосвязь времени и пространства, которую герои Достоевского называют разными именами: Свидригайлов — «вечностью» (6, 221), Шатов — «беспредельностью» (10, 195), черт — «мирозданием» (15, 82), Ипполит — «бессмысленно-вечной силой» (8, 339).

В образе мироздания привычные временные и пространственные границы повествования (и, следовательно, бытия) смещены, раздвинуты Достоевским практически до беспредельности. «Мы два существа и сошлись в беспредельности... в последний раз в мире», — говорит Шатов Ставрогину (10, 195).

Выразительный пример того, как ломаются Достоевским традиционные представления о времени и пространстве, — притча черта о блудном философе в «Братьях Карамазовых». Осужденный пройти во мраке «квадриллион километров», он в знак протеста пролежал поперек дороги «почти тысячу лет», после чего все-таки пошел, потратив на свой путь больше чем «биллион лет ходу». Причем Земля за все это время, замечает черт, «биллион раз повторялась; ну, отживала, леденела, трескалась, рассыпалась, разлагалась на составные начала <...> потом опять комета, опять солнце, опять из солнца земля...» (15, 78—79). Астрономические цифры лет и расстояний венчает картина грандиозного космического катаклизма — таков привычный для героев Достоевского масштаб мышления. Дыхание космоса ощущается ими почти физически. (Отметим, кстати, что из всех современников Достоевского такое же обостренное чувство космоса, ощущение и осознание себя частью мироздания было присуще, пожалуй, только Тютчеву.)

Место и время действия романов Достоевского — космос, мироздание, вселенная. И в то же время — Европа, Россия середины XIX в.⁴

³ Наиболее значительным в этом отношении представляется исследование М. Бахтина «Формы времени и хронотопа в романе» (см.: Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 234—407).

⁴ Это отметил на примере сцены с пьяным Мармеладовым В. Я. Кирпотин (см.: Кирпотин В. Я. Достоевский-художник. М., 1972, с. 151).

Так, до мельчайших подробностей и бытовых штрихов конкретен русский провинциальный трактир, где происходит разговор Алеши и Ивана, более чем конкретен социальный адрес рассказа Ивана о генерале, который затравил ребенка псами. И в то же время именно здесь, сейчас, в трактире решается судьба мироздания в целом. Судьба мироздания зависит от того, чем кончится спор Алеши с Иваном.

Один из основных приемов, воплощающих образ мироздания в творчестве Достоевского, — соотнесение бесконечно большого абстрактного понятия (т. е. собственно категории мироздания, вечности и т. д.) с предельно конкретной, нарочито прозаической или ничтожно малой деталью. Соразмеренный с бытовыми явлениями жизни, знакомыми уху и глазу читателя, далекий космос превращается из абстракции в живой художественный образ. Мироздание обретает плоть и кровь.

Соотношение мироздания с «земной» деталью конструируется различными способами. Это может быть прямое *сравнение*: так сопоставляет капитан Лебядкин погасший самовар и тот научный факт, что солнце погаснет: «Самовар кипел с восьмого часу, но... потух... как и всё в мире. И солнце, говорят, потухнет в свою очередь...» (10, 207). Порой это соотношение реализуется с помощью *метафоры*. Так, Ипполит под впечатлением рогожинской копии Гольбейна говорит о вечной природе (читай: мироздании) как о «темной, наглой и бессмысленно-вечной силе, которой всё подчинено». Далее следует *олицетворение*: в горячечном полубреду Ипполиту кажется временами, что он видит «эту бесконечную силу» в виде «какого-то огромного и отвратительного тарантула» (8, 340). Этот «тарантул» невольно сливается в читательском восприятии с тем мерзким чешуйчатым насекомым из сна-кошмара Ипполита, о котором он рассказывал двумя часами раньше. Отвратительное насекомое превращается в жуткий символ, олицетворяющий мироздание «по Ипполиту».

В ряде случаев соотношение бесконечно большого с ничтожно малым реализуется как *лигота*. Таково представление Свидригайлова о вечности — не менее жуткое, чем ипполитовский «тарантул»: «Нам вот всё мерещится вечность как идея, которую понять нельзя, что-то огромное, огромное! Да почему же непременно огромное? И вдруг, вместо всего этого, представьте себе, будет там одна комнатка, эдак вроде деревенской баньки, закоптелая, а по всем углам пауки, и вот и вся вечность...» (6, 221).

Заметим, что здесь, как и в притче о философе, образ мироздания строится на отрицании привычных временных и пространственных масштабов, но с обратным знаком: вместо привычных абстрактных представлений о чем-то расплывчато «огромном, огромном» неожиданно («вдруг» — любимое словечко Достоевского) появляется пугающий своей мрачной конкретностью образ.

Иногда сопоставление превращается в *антитезу*. Так противопоставляет Иван Карамазов мировую гармонию (одно из имен

мироздания) и слезинку ребенка. Предыстория этой антитезы, ее исходная точка — бальзаковская реминисценция — не раз привлекала внимание исследователей.⁵

Однако нас сейчас интересует определенный аспект, а именно: та эволюция образного воплощения антитезы в творчестве Достоевского, в результате которой на одном из полюсов противопоставления возникает образ мироздания. Схематично ее (эволюцию) можно представить следующим образом:

Произведение	Цель	Цена
Бальзак. «Отец Горио».	Приобретение миллиона.	Смерть китайского мандарина.
Достоевский. «Преступление и наказание».	Расцвет 20 молодых жизней.	Смерть гнусной старушонки.
Достоевский. Речь о Пушкине.	Счастье человечества.	Смерть честного старичка.
Достоевский. «Братья Карамазовы».	Вселенская гармония.	Слезинка ребенка.

Ценности на обеих чашах весов постепенно увеличиваются, доводя антитезу до ее максимальной остроты, и достигают наконец крайнего предела в тезисе Ивана Федоровича. Достоевский, всегда и во всем доходивший до самого конца, и здесь нашел крайнюю форму «или—или». Вселенская гармония и слезинка ребенка противопоставляются как ценности одного порядка.

В целом ряде ситуаций двучлен «мироздание—деталь» реализуется как *метонимическое* соотношение целого и части. Таково, например, соотношение «бессмертие—былинка» в исповеди Версилова: «И весь великий избыток прежней любви к тому, который и был *бессмертие*, обратился бы у всех на природу, на мир, на людей, на всякую *былинку*» (13, 379; курсив наш, — Р. К.).

Другой вариант метонимического соотношения представляет собой *топор*, запущенный в предположении черта—Ивана в *космическое пространство*. Бытовая, «физиологическая» деталь деревенского быта — топор, который девки из озорства предлагают простакам лизнуть на морозе, — неожиданно, в один логический ход становится атрибутом космоса, мироздания (15, 75).

Топор в качестве вечного спутника Земли, да еще в соседстве с разглагольствованиями черта о вселенском холоде, — образ достаточно зловеший... (Отметим кстати, что в контексте всего

⁵ См., например: Назиров Р. Г. Реминисценция и парафраза в «Преступлении и наказании». — В кн.: Достоевский. Материалы и исследования, т. 2. Л., 1976, с. 89.

творчества Достоевского переосмысливается ретроспективно топор Раскольникова, а именно: хотя в «Преступлении и наказании» второй элемент двучлена прямо не присутствует, но на фоне топора Ивана—черта он домысливается как вселенский порядок, на который замахнулся Родион Раскольников).

В исповеди Ипполита атрибутом мироздания становится «крошечная мушка»: она воспринимается обреченным на смерть юношей как полноправная «участница» во вселенском «пире и хоре» бытия (8, 343), в котором ему, Ипполиту, не дано участвовать.

Образ мушки, соотнесенной с мирозданием, чрезвычайно важен для Достоевского. Откровенно подчеркивая это, Достоевский заставляет Мышкина *дважды* процитировать ипполитовскую мысль о мушке, замечая: «Эта фраза поразила его...» (8, 351, 352). Как мы убедимся далее, образ мушки, связанный с темой вечности, основ бытия, жизни и смерти, — один из сквозных в творчестве Достоевского.

Образ мушки «в горячем солнечном луче» вплотную подводит нас к еще одному сквозному образу, воплощающему мироздание в художественном мире Достоевского, — к образу *солнца*, озаряющего лучами космическое пространство и Землю.

«Приверженность» Достоевского к солнечным, особенно закатным пейзажам общеизвестна. Остановимся, однако, на тех случаях, где функция солнца заключается в том, чтобы придать событиям или размышлениям героев глобальный, космический характер. Так, мысль о солнце с навязчивостью бреда повторяется Ипполитом в павловской сцене (8, 309, 318, 343, 348).

Именно с восходом солнца намеревается покончить с собой Ипполит, ибо солнце, как и мушка, имеет основополагающее значение в его, Ипполита Терентьева, модели мира: «...взойдет солнце и „зазвучит на небе“, и полетит громадная, неисчислимая сила по всей подсолнечной» (8, 344). Таким образом, в круг трагических размышлений Ипполита вовлекается вся солнечная система.

Тема солнца вновь возникает в швейцарских воспоминаниях Мышкина на зеленой скамейке (8, 351—352). И недаром ослепительные, ликующие солнечные пейзажи Швейцарии вызывают в Мышкине чувство, родственное ипполитовскому отчаянию «выкидыша»: «Ему вспомнилось теперь, как простирал он руки свои в эту светлую, бесконечную синеву и плакал <...> Что же это за пир, что ж это за *всегдашний великий* праздник, которому *нет конца* <...> и к которому он никак не может пристать» (8, 351; курсив наш, — Р. К.).

Трагическое чувство отторженности от мира, одиночества приобретает воистину космические масштабы.

Солнце как своеобразный эквивалент вечности возникает в рассказе Мышкина Епанчиным о смертной казни: «Невдалеке была церковь, и вершина собора с позолоченною крышей сверкала на ярком солнце. Он помнил, что ужасно упорно смотрел на эту крышу и на лучи, от нее сверкавшие; оторваться не мог

от лучей: ему казалось, что эти лучи его новая природа, что он чрез три минуты как-нибудь сольется с ними» (8, 52).

В приведенных примерах тема солнца как атрибута мироздания «звучит», употребляя словечко Ипполита, во всю мощь. В других случаях подобная же функция солнца скрыта в подтексте. Таков, например, рассказ генерала о смерти старухи в эпизоде «пети-жё»: «... гляжу, она (старуха, — *Р. К.*) сидит в сенцах одна-одинешенька, в углу, точно *от солнца* забилась <...> *мухи жужжат, солнце закатывается* <...> осталась одна, как... *муха* какая-нибудь <...> *С закатом солнца*, в тихий летний вечер, улетает и моя старуха, — конечно, тут не без правоучительной мысли...» (8, 126—127; курсив наш, — *Р. К.*).

Тут, безусловно, «не без правоучительной мысли»: образ закатывающегося солнца, мотив одиночества, сравнение с мухой значительно раздвигают границы этой, казалось бы, сугубо «физиологической» сцены. Так начинает звучать в романе — пока еще исподволь — ипполитовская—мышкинская тема солнца—мушки—вечности.

Сравним эпизод смерти старухи с эпизодом, предшествующим самоубийству Свидригайлова в «Преступлении и наказании»: «Проснувшиеся мухи лепились на негронутую порцию телятины, стоявшую тут же на столе. Он долго смотрел на них и наконец свободно правою рукой начал ловить одну муху. Долго истощался он в усилиях, но никак не мог поймать. Наконец, поймав себя на этом интересном занятии, очнулся...» (6, 394).

Таким образом, тема мухи в непосредственной связи с темой смерти возникает еще в «Преступлении и наказании». Отметим также, что Свидригайлов покончил с собой в рассветный час («час пятый в исходе»). Но Свидригайлову Достоевский не дал увидеть даже краешка солнца — «молочный, густой туман» словно поглотил светило (6, 393 и 394).

Мотив солнца, связанный с образом мироздания, возникает еще в раннем творчестве Достоевского. Подтверждением этого является, по нашему убеждению, закатный пейзаж в финале «Слабого сердца»: «Ночь ложилась над городом, и вся *необъятная*, вслушная от замерзшего снега поляна Невы, с *последним отблеском солнца*, осыпалась *бесконечными мириадами* искр иглистого инея <...> Казалось, наконец, что *весь этот мир* <...> походит на фантастическую, волшебную грезу...» (2, 48; курсив наш, — *Р. К.*).

В этом пейзаже есть все отмеченные нами ранее типологические черты: мотив беспредельности, ломающий привычные границы бытия, мотив солнечного заката, наконец, функция пейзажа — озарить новым светом историю бедного Васи Шумкова, соотнести с ней «весь этот мир». Наличие всех перечисленных черт дает основание утверждать, что финальный пейзаж «Слабого сердца» — *едва ли не первое в творчестве Достоевского образное воплощение мироздания.*

Образ солнца, воплощающего мотив мироздания, можно проследить во всем творчестве Достоевского. Напомним, что именно «заходящее зовущее солнце» порождает в Версилове небывалое чувство причастности к миру, к роду людскому, к каждой былинке, — чувство, безграничное по масштабам, которое он сам формулирует как «всечеловеческую любовь» (13, 375).

В «Кроткой» образ солнца раздвигает рамки повествования до вселенских масштабов: «Говорят, солнце живет вселенную. Взойдет солнце и — посмотрите на него, разве оно не мертвец?» (XI, 475).

Смерть Кроткой воспринимается героем новеллы как вселенская утрата, и именно образ солнца призван со всей силой подчеркнуть космический характер происшедшей катастрофы. В «Кроткой» наиболее четко выражена еще одна типологическая общность всех «солнечных» пейзажей, связанных с мотивом мироздания: солнце, которое «живит вселенную», в котором воплощены «вечный праздник», «пир бытия» и т. д., — это солнце оборачивается горькой издевкой над миром и человеком, невозмутимо озаряя своим ликующим светом самые страшные, катастрофические моменты в жизни героев. В самом деле, в ряде случаев образ солнца так или иначе сопутствует *смерти*: перед предполагаемым самоубийством (Ипполит), перед смертной казнью (рассказ Мышкина), в момент смерти («пети-жё»), после самоубийства («Кроткая»). Не менее трагичны и остальные события, освещаемые солнцем: закатный пейзаж в «Слабом сердце» сопутствует *сумасшествию*; яркие солнечные пейзажи Швейцарии вызывают в Мышкине мучительное сознание того, что он «выкидыш» из этого торжества жизни; «косые лучи заходящего солнца» (13, 385) воплощают *крушение идеалов* Версилова, его разочарование в европейской цивилизации. Да и само-то солнце погаснет, как справедливо заметил капитан Лебядкин.

Мы подошли к принципиально важной характеристике мотива мироздания в творчестве Достоевского, которую можно условно обозначить как *дисгармоничность*. О дисгармоничности миропорядка красноречиво свидетельствует и сам подбор образов, воплощающих мироздание: «банька с пауками» Свидригайлова, «насекомое» Ипполита, топор Ивана и т. д.

Исследователи неоднократно отмечали эту дисгармоничность мира у Достоевского. Однако объектом более детального изучения эта дисгармония мироздания не стала. Между тем мотив *вселенской дисгармонии и отношение к ней героя*, рассмотренные «с точки зрения вечности», представляются чрезвычайно важными в художественной модели мира, созданной Достоевским. Здесь мотив мироздания «стыкуется» с мотивом индивидуализма, ибо осознание мира как бесконечного хаоса вызывает в герое Достоевского болезненно-гордый протест против алогичности, несправедливости, дисгармоничности вселенского устройства. Советские исследователи в значительной мере подняли «земной», главным

образом социальный, пласт проблемы индивидуализма у Достоевского. Так, Г. М. Фридлендер в своих работах раскрыл огромную значимость мысли Достоевского о трех ступенях развития человечества и о трагическом конфликте между личностью и массой на втором этапе («цивилизация»).⁶ Ф. И. Евнин справедливо отметил воплощенные Достоевским различные «стороны и потенции буржуазного индивидуализма».⁷

Значительно меньше изучен «космический» аспект проблемы. Между тем мотив вселенского бунта одинокой личности воплощен уже в «Записках из подполья», где в мучительных раздумьях героя звучит истушленный протест против враждебных ему объективных законов бытия, против подавляющего волю детерминизма: «Господи боже, да какое мне дело до самих законов природы и арифметики, когда мне почему-нибудь эти законы и дважды два четыре не нравятся?» (5, 105). Так чувство причастности к мирозданию превращается в болезненно-гордый вызов миру, отказавшемуся от своего дитяти.⁸

Этот протест против самих основ вселенского миропорядка воплощен — другой своей гранью — в исповеди Ипполита Терентьева. Он не хочет, не может смириться со своей обреченностью на смерть, даже понимая всю «логичность» ее с точки зрения законов мироздания: «...понадобилась моя ничтожная жизнь, — резюмирует он в своей исповеди, — жизнь атома, для пополнения какой-нибудь всеобщей гармонии в целом <...> если уже раз мне дали осознать, что „я есмь“, какое мне дело до того, что мир устроен с ошибками...»; «Если б я имел власть не родиться, то наверно не принял бы существования на таких насмешливых условиях. Но я еще имею власть умереть, хотя отдаю уже сочтенное. Не великая власть, не великий и бунт» (8, 344).

С мотивом вселенского бунта Ипполита перекликаются размышления самоубийцы из «Приговора» («Дневник писателя» за октябрь 1876 г.) о бессмысленности первооснов жестокого мира, обрекающего человека на страдания и смерть: «...я присуждаю эту природу, которая так бесцеремонно и нагло произвела меня на страдание, — вместе со мною к уничтожению... А так как природу я истребить не могу, то я истребляю себя одного, единственно от скуки сносить тиранию, в которой нет виноватого» (XI, 427).

Этот мотив бунта доведен до жестокого предела в «Бесах». То, что не удалось совершить Ипполиту, совершит другой герой Достоевского — Кириллов, пришедший к мысли об изначальной несправедливости миропорядка, где человек — и даже лучший из людей — по сути раб неизбежной смерти.

⁶ Фридлендер Г. М. Реализм Достоевского. М.—Л., 1964, с. 36.

⁷ Евнин Ф. И. Реализм Достоевского. — В кн.: Проблемы типологии русского реализма. М., 1969, с. 426.

⁸ Более подробно об этом см.; Клейман Р. Великий реалист. — Кодры, 1971, № 11, с. 133.

Такова, в частности, кирилловская интерпретация мифа о Христе: «Слушай: этот человек был высший на всей земле <...> А если так, если законы природы не пожалели и *Этого* <...> то, стало быть, вся планета есть ложь и стоит на лжи и глупой на-смешке. Стало быть, самые законы планеты ложь и диаволов водевиль. Для чего же жить, отвечай, если ты человек?» (10, 471).

Идея Кириллова — идея гордого ухода из жизни вместо уни-зительного ожидания смерти — пугающе убедительна; и чтобы опровергнуть ее, Достоевский решился на предельно жестокий эксперимент: в эпизоде самоубийства Кириллова он показал то единственное, чего, вероятно, не ждали ни читатель, ни, пожалуй, сам герой: как мучительно *не хотел, не мог умирать* Кириллов.

Кирилловское иступленное «сейчас, сейчас, сейчас, сейчас» (10, 476), являющееся как бы бунтом против бунта, — бунтом человеческого естества против враждебного ему насилия над жизнью, — интересно сопоставить с рассказом Лебедева из «Идиота» о казни графини Дюбарри, которая умоляла палача повременить «минуточку». «От этого графининово крика об одной минуточке, я как прочитал, у меня точно сердце захватило щип-цами», — признается Лебедев (8, 164).

Здесь мы сталкиваемся опять-таки с приемом своеобразного «временного сдвига», связанного с темой смерти—вечности—ми-роздания. «Сейчас» Кириллова, как и «минуточка» графини Дю-барри, словно концентрируют в себе всю бесконечность времени—пространства, которую для человека обрывает смерть.

Этот же прием находим и в обоих рассказах Мышкина о казни: «Мне кажется, он, наверно, думал дорогой: „Еще долго, еще жить три улицы остается; вот эту проеду, потом еще та останется, потом еще та, где булочник направо... еще когда-то доедем до булочника!“» (8, 55). Это в гостиной Еланчиных. А вот из разговора Мышкина с камердинером: «... вот через час, потом через десять минут, потом через полминуты, потом теперь, вот сейчас — душа из тела вылетит <...> Вот как голову кладешь под самый нож и слышишь, как он склизнет над головой, вот эти-то четверть секунды всего и страшнее» (8, 20).

Итак: «четверть секунды», «три улицы», «минуточка», «сей-час» — вот эквиваленты бытия для человека, чья жизнь преры-вается насильственно. Чудовищная противоестественность подоб-ных «эквивалентов» демонстрирует всю несостоятельность бунта Ипполита—Кириллова, бессмысленность и негуманность попытки доказать мирозданию ценность человеческой жизни через смерть.

С мотивом бунта личности против основ миропорядка перепле-тается в творчестве Достоевского другой мотив, — упования на вселенскую гармонию.⁹ Из романа в роман вдохновенно и упрямо

⁹ О социально-политическом аспекте «мировой гармонии» у Достоев-ского см.: Комарович В. Л. «Мировая гармония» Достоевского. — Ате-ней, 1924, кн. 1—2, с. 112—142; а также: Прудков Н. И. Утопия или антиутопия? — В кн.: Достоевский и его время. Л., 1971, с. 88—107.

будет мечтать о высшей гармонии мироздания герой, живущий в безжалостном, безумном, сорвавшемся с цепи мире. О мгновениях «вечной гармонии» говорит Шатову Кириллов (10, 450). Шатов предрекает Кириллову падучую... Вспомним, что в «Идиоте» подобное ощущение «гармонической радости» испытывал перед приступами эпилепсии Мышкин (8, 188). Но вслед за мгновенной гармонией наступают судороги и мрак падучей...

Ощущение высшего синтеза жизни дается Мышкину нелегкой ценой, как справедливо отмечает М. Джоунс.¹⁰ Таким образом, в «Идиоте» звучит та мысль о цене, которая затем воплотится в антитезе Ивана Карамазова: вселенская гармония ценой слезинки ребенка. Но вся глубина трагедии Мышкина заключается в том, что, даже заплатив непомерно огромную цену, он не в состоянии ни воспользоваться, ни поделиться своим приобретением. Все попытки Мышкина внести гармонию в мир, полный зла, нелепости, абсурда, терпят крах. Разум Мышкина отказывается понять безысходную дисгармонию мира, в котором человек — «выкидыш» из пира бытия. Последним сознательным движением Мышкин гладит по голове Рогожина — брата своего, которому он так и не сумел помочь...

Но этим не исчерпывается проблема поисков гармонии у Достоевского. Ибо, как ни мучительны его раздумья, писатель-гуманист все-таки верит в высшую, подлинную гармонию. Недаром Иван Карамазов, «возвращающий билет», отказавшийся от «гармонии» кровавой, все-таки восклицает: «...но ведь это лишь эвклидовская дичь, ведь я знаю же это, ведь жить по ней я не могу же согласиться!» (14, 222).

Достоевский вместе со своими героями не хочет жить по этой «эвклидовской дичи». И потому «Сон смешного человека», где чрезвычайно сильны «вселенские» мотивы (далекая звездочка, которая «дала мысль» Смешному застрелиться; перелет через космическое пространство и время; единение гармоничных людей сна со всей вселенной и т. д.), заканчивается вдохновенной проповедью-пророчеством всеобщего счастья и подлинной гармонии...

Достоевский упрямо верит в «неэвклидову» гармонию — гармонию, в которой не будет места страданиям, сомнениям и мукам. Эта вера, к которой он пришел в конце своего творческого пути, — одно из самых ценных приобретений Достоевского.

Итак, от художественного воплощения образа дисгармоничного мироздания — к бунту против самих основ миропорядка, и вместе с тем к упрямым попыткам гармонизировать мир, — и снова к отчаянию, к мысли о непомерной цене за гармонию, — и в конечном счете все-таки к гуманистическому упованию на человека, на грядущую, пока недоступную нашему разуму «неэвклидову» гармонию — вот основные моменты моделирования

¹⁰ Джоунс М. К пониманию образа князя Мышкина. — В кн.: Достоевский. Материалы и исследования, т. 2. Л., 1976, с. 111.

проблемы «мироздание и человек» в художественном мире Достоевского.

Но, как справедливо отмечает Ю. М. Лотман, «чем более далекие варианты одних и тех же структурных функций мы будем рассматривать, тем легче определяются инвариантные — типологические — закономерности. Следовательно, при сопоставлении далеких (хронологически и этнически) литературных явлений типологические черты будут более обнажены, чем при сопоставлении близких».¹¹

Подобную цель преследует предпринимаемый нами анализ категории мироздания в культуре Ренессанса. Одна из кардинальных задач современной гуманитарной мысли — задача выявления структурно-типологических черт в духовной истории человечества, осмысления мирового историко-литературного процесса как единого непрерывного целого.

Анализ соотношения «Достоевский и Ренессанс» — одна из составляющих этой огромной проблемы. Между тем авторы (к сожалению, весьма немногочисленные), обращавшиеся к этому соотношению, как правило, ограничивались комментированием отдельных реминисценций Шекспира или Сервантеса в творчестве Достоевского, а также более или менее полной компиляцией его высказываний о титанах Возрождения. Ясно, что анализ подобного рода (при всей его безусловной полезности на ранних этапах исследования) отнюдь не исчерпывает проблемы.

Предпринимаемая попытка типологического анализа связана с рядом методологических трудностей. В частности, определенные трудности связаны с тем, что многое в эпохе Возрождения изучено еще далеко не исчерпывающе. Ряд проблем — специфика ренессансного реализма, хронологические рамки Ренессанса и т. д. (анализ этих проблем выходит за рамки настоящей работы) — нуждается в дальнейшей разработке. В то же время советская наука достигла значительных успехов в исследовании этой эпохи. Поверхностная идеализация Ренессанса как эпохи всеобщей мажорной гармонии давно уже уступила место более глубокому анализу. Ренессанс был временем трагическим и противоречивым, и тем не менее (или, быть может, именно поэтому) временем прекрасным.

Каким же представляется нам ренессансное восприятие мироздания? Мысль о мироздании, чувство живой сопричастности к Вечности, к бесконечной Вселенной — органическая черта Возрождения; черта эта была обусловлена ломкой средневековой картины мира.

Работы советских медиевистов пролили новый свет на эпоху Средневековья как на время со своим непростым мировоззрением, собственными критериями добра и красоты, сложной символикой

¹¹ Лотман Ю. М. О типологическом изучении литературы. — В кн.: Проблемы типологии русского реализма. М., 1969, с. 126.

образов в искусстве. По меткому выражению Б. Кузнецова, «средневековье было ночью в истории человечества, где работа идет и по ночам».¹²

Картина мироздания, сложившаяся в средние века (главным образом под воздействием трудов Фомы Аквинского, Птолемея, а также в результате известной интерпретации наследия Аристотеля), характеризовалась двумя отличительными чертами: гармонией и стабильностью. Вселенная в представлении средневекового человека — так называемая Великая Цепь Бытия¹³ — была строго иерархична. Каждый низший элемент в ней подчинялся вышнему; мироздание — это стройное незыблемое единство, жестко детерминированное, неподвластное времени и случаю. Во главе Вселенной стоит Бог — Творец, всё прочее иерархически подчинено ему. В этой иерархии человек занимал промежуточное положение — между животными «тварями» и существами «чистого духа» (ангелы и т. д.). От животных человека отличает душа, которая и делает его хозяином в «малом космосе».¹⁴

В области астрономии в средние века незыблемо царили теории Аристотеля и Птолемея, которые сходились в одном: Земля — центр Вселенной, а все прочие небесные тела движутся вокруг нее по круговым орбитам. Семь планетных сфер окружала восьмая, хрустальная, к которой прикреплялись неподвижные звезды. На этой сфере помещался Первый двигатель; она также совершала движение вокруг Земли. Такова — в самых общих чертах — Вселенная в восприятии средневекового человека.

Эпоха Ренессанса началась с сомнения в этой стабильности, с дерзкой попытки осмыслить мир по-иному, поставить в центр мира — Солнце, а не Землю, сделать творцом своей судьбы человека, а не бога. Освоение нового отношения к миропорядку шло по всем направлениям ренессансной культуры: в науке, искусстве, литературе, натурфилософии, космологии.

Первым ударом по средневековой космологии была работа Коперника «Об обращениях небесных сфер». Однако открытие Коперника многие современники восприняли лишь как игру ума, а не отражение реально существующей действительности. Это было только начало; продолжение не замедлило последовать. Учение Бруно о бесконечности нанесло сокрушительный удар в самое сердце перипатетической модели мира, «причем, — как

¹² Кузнецов Б. Разум и бытие. М., 1972, с. 77.

¹³ Анализ Великой Цепи Бытия см. в кн.: Lowе j о y. The Great Chain of Being. New York, 1936.

¹⁴ Более подробно об официальной средневековой концепции см.: Проблема человека в современной философии. М., 1969, с. 25—27, 398—399. — Отметим также, что одновременно существовала и другая концепция, воплощенная в площадной стихии карнавала. Глубокий анализ этого «карнавального» мировоззрения принадлежит, как известно, М. М. Бахтину.

пишет Винченцо Каппеллетти, профессор истории науки в Римском университете, Генеральный директор Итальянской энциклопедии, — речь шла уже не только о макрокосмосе, но и о микрокосмосе <...> Бруно первым пришел к мысли о слиянии в индивиду конечном и бесконечного».¹⁵

Подробное изложение своего учения о бесконечности Бруно дает в диалоге «О причине, начале и едином»: «Итак, Вселенная едина, бесконечна, неподвижна <...> Она не рождается, ибо нет другого бытия, которого она могла бы желать и ожидать, так как она обладает всем бытием. Она не уничтожается, ибо нет другой вещи, в которую она могла бы превратиться, так как она является всякой вещью <...> она есть все, есть величайшее, есть единое, есть Вселенная».¹⁶

Но Джордано Бруно был не только глубоким философом — гений энциклопедического ума, он был и выдающимся художником слова. Бруно — мыслитель и Бруно — поэт неразделимы.¹⁷ И потому в его книгах мы находим не только *идею* бесконечности, но и *образное воплощение* бесконечного мироздания. Джордано писал о мироздании вдохновенно и взволнованно, как пишут о чем-то очень близком: «Вперед!.. Проповедуй нам учение о бесконечной Вселенной... Научай нас осмеивать эти относительные сферы и налепленные на них звезды... Распахни перед нами дверь, чтобы мы могли через нее взглянуть на неизмеримый и единый звездный мир...»¹⁸ Итак, место абстрактных «налепленных» звезд Средневековья занимает живой, «неизмеримый и единый звездный мир». Причем этот мир предельно приближен к человеку: стоит лишь распахнуть дверь — и перед вами бесконечность мироздания...

У человека Ренессанса было обостренное ощущение своего единства с мирозданием, с большим космосом. Любопытно в этом плане замечание искусствоведа И. Е. Даниловой. Сопоставляя символику зеркала в средневековой и ренессансной культуре, она пишет о венецианских зеркалах эпохи кватроченто, на рамках которых помещали аллегорические изображения планет: «Взглянув в такое зеркало, человек Возрождения видел свое лицо на фоне звездного неба, в самом центре мироздания, там, где средневековый человек осмеливался видеть только господа бога».¹⁹

Человек Ренессанса постоянно ощущает себя частью большого космоса. И потому герой ренессансной культуры, как и ге-

¹⁵ Каппеллетти В. Коперник, Галилей и Джордано Бруно. Три мыслителя, которые бросили смелый вызов традициям. — Курьер ЮНЕСКО, 1973, № 4, с. 30—33.

¹⁶ Бруно Д. Диалоги. М., 1949, с. 273—274.

¹⁷ Подробнее см.: Клейман Р. Лирический герой Джордано Бруно и проблема человека в литературе Ренессанса. — Молдавский язык и литература, 1975, № 4, с. 13—20.

¹⁸ Бруно Д. Диалоги, с. 447.

¹⁹ Данилова И. Е. Портрет в итальянской живописи кватроченто. — В кн.: Советское искусствоведение, 74. М., 1975, с. 150—151.

рой Достоевского, мыслит космическими категориями. Таков знаменитый монолог Улисса в «Троиле и Крессиде» Шекспира:

... Ведь если вдруг планеты
Задумают вращаться самовольно,
Какой возникнет в небесах раздор!
Какие потрясения их постигнут!
Как вздыбятся моря и содрогнутся
Материки! И вихри друг на друга
Набросятся, круша и ужасая...
... И сразу дисгармония возникнет.²⁰

Итак, слово произнесено: дисгармония. Рассуждение Улисса о вопросах стратегии на военном совете переходит в картину космического катаклизма, — не так ли два с половиной века спустя закончится картиной космического катаклизма рассказ Черта о философе? Создание новой, более достоверной модели мира в эпоху Ренессанса было мучительно и трагично, — не только потому, что трагична была судьба создателей и апологетов ее, — трагичным оказался сам мир. Отсюда в культуре Ренессанса (особенно позднего) нарастающее чувство неблагополучия основ миропорядка, «достоевская» тревога о судьбе мироздания. С огромной силой мотив дисгармонии мироздания звучит в «Гамлете». «Распалась связь времен», «Мир распатался», «Век вывихнул сустав» — все эти переводы лапидарного шекспировского «time is out of joint» передают, каждый по-своему, один и тот же образ — образ расколотого, распатавшегося мира. Выразительный образ мироздания возникает и в горько ироничном монологе Гамлета: «На душе у меня так тяжело, что эта прекрасная храмина, земля, кажется мне пустынным мысом; этот несравнейший полог, воздух, видите ли, эта великолепно раскинутая твердь, эта величественная кровля, выложенная золотым огнем, — все это кажется мне не чем иным, как мутным и чумным скоплением паров».²¹

Общность шекспировского и «достоевского» трагического мировосприятия отмечает Г. М. Фридлендер: «У Шекспира несходные персонажи — короли и шуты <...> выражают общее для людей той эпохи убеждение, что мир трагически „вывихнут“ и нуждается в изменении. Так и у Достоевского <...> ощущают по-разному свое собственное „неблагообразие“ и „неблагообразие“ окружающего общества Мармеладов и Раскольников, Мышкин и Лебедев, Федор Павлович и Иван Карамазовы».²²

В приведенных словах акцент сделан на «земном» аспекте, на соотношении героя и общества. Но это же можно утверждать и о соотношении героя и вселенной. В своей последней книге о Шекспире Л. Е. Пинский пишет: «Трагедия Шекспира, начиная

²⁰ Шекспир У. Полн. собр. соч., т. 5. М., 1959, с. 348.

²¹ Там же, т. 6, с. 57.

²² Фридлендер Г. М. Достоевский в современном мире. — В кн.: Достоевский. Материалы и исследования, т. 1. Л., 1974, с. 19.

с „Гамлета“, *демонстрирует кризис* извечной концепции разумности и единства личной, общественной и космической жизни, осознание „какой-то гнили“ в „датском королевстве“, в системе всего миропорядка („Дания — это мир“).²³

Осознание трагической дисгармонии бытия, мироздания в целом находит свое воплощение и в изобразительном искусстве Ренессанса. Таков мир композиций Иеронима Босха — «мир назнанку, навыворот», мир, где Босх «выпустил дьявольское начало, самого дьявола и его слуг из того угла, куда они были загнаны, и придал им характер вселенской верховной власти».²⁴

Еще явственнее тема дисгармонии мира звучит в творчестве ученика и последователя Босха — Питера Брейгеля. Его «Слепцы» бредут наискось через все полотно — на фоне мирного пейзажа с церквешкой и прудом — бредут фантастически уродливые в своей беспощадной конкретности... Еще спокойно идут последние, а первый уже сорвался в воду, и лишь на мгновение замер второй... Мир, бредущий в пропасть, — более сильного обобщения живопись не знала до Брейгеля.

Не менее жуткий образ обезумевшего мира создал Брейгель в полотне «Безумная Грета»: «Безумная Грета у Брейгеля становится воплощением человеческого безумия, которое охватило мир... Кажущийся адом мир пылает, охваченный пожаром... Разномасштабность фигур и предметов, кипение человеческих тел и фантастических существ, красный отсвет пожара... рожают ощущение трагического хаоса на земле».²⁵

С живописью Босха и Брейгеля сходны по настроению строки Микеланджело:

Мир заблудился в непролазной чаще
Средь ядовитых гадов и ужей...²⁶

И почти ту же мысль читаем у Себастьяна Бранта:

... В ночь и тьму
Мир погружен, отвергнут богом, —
Глушцы кишат по всем дорогам.²⁷

Приведенные примеры (их круг можно значительно расширить) свидетельствуют о том, что два «достоевских» начала — причастность к мирозданию и осознание мироздания как хаоса и дисгармонии — присутствуют в модели мира, созданной культурой Ренессанса.

Эта причастность к дисгармоничному миру рождает в человеке Ренессанса чувство, родственное тому, что испытывает у Досто-

²³ Пинский Л. Шекспир. М., 1974, с. 262.

²⁴ Гершензон-Чегодаева Н. М. Нидерландский портрет XV века. М., 1972, с. 173.

²⁵ Седова Т. А. Художественные музеи Бельгии. М., 1973, с. 150—151.

²⁶ Литературная газета, 1975, 5 марта, № 10. Перевод А. Вознесенского.

²⁷ Брант С. Корабль дураков. М., 1965, с. 23.

евского Ипполит и герой «Кроткой»: личная драма воспринимается как драма вселенская.

Как будто в мире страшное затмение,
Луны и солнца нет, земля во тьме,
И все колеблется от потрясения...²⁸

Так говорит Отелло после смерти Дездемоны. Этим строкам созвучны строки из «Антония и Клеопатры»:

Такая тьма вокруг,
Что в мире не найти уж мне дорогн...²⁹

Другой шекспировский герой — Троиц — восклицает, видя измену Крессиды:

И если есть во всем закон и смысл —
Так это не она!³⁰

Но тем не менее это она, увы... «Закон и смысл» (rule in unity itself) бытия, самих основ миропорядка нарушены. Из этого открытия в культуре Ренессанса, как и в творчестве Достоевского, следуют два исхода: индивидуалистический бунт отчаяния и попытка гармонизировать мир.

Мотив вселенского бунта личности чрезвычайно важен в ренессансной культуре. «Невозможно представить себе массовое движение под лозунгами Ренессанса. Ренессансные завоевания годились только для индивида, но индивид оказался бессильным в катаклизмах нового времени...» — отмечает Б. Баткин.³¹

Ренессансный индивидуализм — в сущности оборотная сторона освобождения от средневекового всеобщего детерминизма, что хорошо продумал в свое время Вяч. Иванов: «Личность в средние века не ощущала себя иначе как в иерархии соборного соподчинения общему укладу, долженствовавшему отражать иерархическую гармонию мира божественного; в эпоху Возрождения она оторвалась от этого небесно-земного согласия, почувствовала себя одинокою и в этом надменном одиночестве первоначальной и самоцельной». ³² Отсюда, собственно, и тянется ниточка к Парадоксалисту Достоевского, к его бунту против «дважды два четыре».

«Пафос нового человека, — утверждал Флоренский, — избавиться от всякой реальности, чтобы „хочу“ законодательствовало вновь строящейся действительностью, фантазмагоричной, хотя и заключенной в разграфленные клетки». ³³

²⁸ Шекспир У. Полн. собр. соч., т. 6. М., 1960, с. 412.

²⁹ Там же, т. 7, с. 187.

³⁰ Там же, т. 5, с. 140.

³¹ Баткин Б. Парадокс Кампанеллы. — Вопросы философии, 1971, № 2, с. 140.

³² Иванов Вяч. Борозды и межи. М., 1916, с. 11.

³³ Флоренский П. А. Обратная перспектива. — Учен. зап. Тартуск. ун-та, 1967, т. 3, с. 390 (Труды по знаковым системам).

В культуре Ренессанса — в первую очередь в творчестве Шекспира — мы находим не только «земной», но и «вселенский» аспекты бунта личности: от своевольного «хочу» Лира, Клеопатры, Ричарда III и до предвосхищения тех вселенских мотивировок самоубийства, которые и входят в логическую цепь умозаключений Ипполита—Кириллова. Таков монолог Глостера перед предполагаемым самоубийством:

О боги! Я самовольно покидаю жизнь,
Бросаю бремя горестей без спросу...³⁴

Этот монолог — протест против несправедливости мира, полного страданий, бунт, адресованный «богам», т. е. основам миропорядка. Польский шекспировед Ян Котт пишет, что гротескное самоубийство Глостера имеет смысл только в том случае, если боги существуют. Но если нет богов, нет миропорядка, основанного на нравственности, то самоубийство Глостера ничего не меняет и не решает. Добавим: как не изменит и не решит ничего самоубийство Кириллова...

Мотивы дерзкого вселенского бунта мы находим и в лирике Микеланджело:

Как небо к моим жертвам равнодушно —
Так я плюю на милости небес...³⁵

Мотив вселенского бунта дополняется в ренессансной культуре мотивами вселенского же, беспредельного одиночества. Это прекрасно почувствовал Выготский: «Мы оторваны от круга, как когда-то оторвалась земля. Скорбь — в этой вечной отъединенности, в самом „я“, в том, что я — не ты, не все вокруг меня, что все — и человек, и камень, и планеты — одиноки в великом безмолвии вечной ночи... Каждый из нас — бесконечно одинок. На этой изначальной скорби бытия построен „Гамлет“». Но, с другой стороны, отмечает далее исследователь, в ходе трагедии «восстанавливается прерванное единство, преодолевается отъединенность... Смысл трагедии именно в этой воссоединенности...»³⁶

Последнее замечание Выготского — о преодолении отъединенности — подводит нас к следующей типологической черте категории мироздания в ренессансной культуре: к попыткам воссоединить распавшийся, распавшийся мир, преодолеть дисгармонию вселенского хаоса.

Такую попытку восстановить разрушенное единство мира представляют собой странствия Дон-Кихота — предшественника и собрата Льва Николаевича Мышкина. Общеизвестно, что «Ры-

³⁴ Шекспир У. Полн. собр. соч., т. 6, с. 532.

³⁵ Литературная газета, 1975, 5 марта, № 10. Перевод А. Вознесенского.

³⁶ Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1968, с. 492—493.

царь Печального Образа» был одним из любимейших литературных героев Достоевского: ему посвящен очерк «Ложь ложью спасается», к нему обращался писатель, работая над «Идиотом» (см., например, письмо к С. А. Ивановой от 1 января 1868 г.).

Сравнение Мышкина с Дон-Кихотом проходит через весь роман, иногда прорываясь неожиданной реминисценцией, много говорящей вдумчивому читателю: записка Мышкина к Аглае вложена в томик Сервантеса; в разговоре о пушкинском «бедном рыцаре» звучит прозрачный намек на Рыцаря Печального Образа и т. д. Важно за этими общеизвестными частностями увидеть нечто большее, что объединяет двух героев. Исходная точка общности Мышкина и Дон-Кихота — глобальная жажда гармонии, мысль «всемирного боления». Эта мысль не дает Дон-Кихоту нравственного права спокойно жить в Манче, пока мир трагически расколот. Казалось бы — вот она, та благородная сила, которая, по выражению Достоевского, «спасет мир», на которую можно уповать. Да здравствуют Дон-Кихоты! Если бы на этом восклицании можно было бы поставить точку... Но Сервантес, как впоследствии и Достоевский, не захотел оказаться в положении Дон-Кихота, «ложь ложью спасающего». Истина же — сколь это ни печально — заключается в том, что Дон-Кихоты не способны привнести гармонию в этот безумный мир. Причины краха Дон-Кихота раскрыл Вячеслав Иванов: «Напрасно „Рыцарь Печального Образа“ делает героическую попытку восстановить старую рыцарскую цельность мирозерцания и жизнеустройства: сам мир восстает, с одобрения Сервантеса, против личности, выступившей под знаменем вселенской идеи».³⁷

Итак, пути назад, к стабильной гармонии Средневековья, нет. И титаны Ренессанса предпринимают поистине титанические попытки собрать воедино расколотившееся мироздание, но уже на новой основе. Создание принципиально новой модели гармонического мира — квинтэссенция романа Рабле: «Пространственно-временной мир Рабле — вновь открытый космос эпохи Возрождения <...> Рабле в своем романе как бы раскрывает перед нами ничем не ограниченный вселенский хронотоп человеческой жизни».³⁸

Титаны Ренессанса сознавали себя равными богу-творцу, ибо, как и он, они были творцами новой Гармонии из Хаоса.

Когда я созидаю на века,
подняв рукой камнедробильный молот,
тот молот об одном лишь счастье молит,
чтобы моя не дрогнула рука.

Так молот Господа наверняка
мир создавал при взмахе гневных молний.
в Гармонию им Хаос перемолот,—

писал Микеланджело.³⁹

³⁷ Иванов Вяч. Борозды и межи, с. 12.

³⁸ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 391.

³⁹ Литературная газета, 1975, 5 марта, № 10. Перевод А. Вознесенского.

Пафос создания новой гармонии мира объединяет все творения Бруно; этим пафосом проникнуты онтология, гносеология, этика великого ноланца. «Это был поворот от идеи статической гармонии бытия к идее кинематической гармонии», — подводит итог открытиям Джордано Бруно Б. Кузнецов.⁴⁰

Но Бруно воспринимал процесс создания новой гармонии как сложный, диалектический. Он знал, что новая гармония мира достанется человечеству дорогой ценой. И не случайно появляется в его стихах образ Актеона — мифического охотника, дерзнувшего заглянуться на богиню, которая за это обратила его в оленя. Оленя растерзали его же псы... Заключительная строфа стихотворения об Актеоне более чем знаменательна:

О разум мой! Смотри, как схож я с ним:
Мои же мысли, на меня бросаюсь,
Несут мне смерть, рвя в клочья и вгрызаясь.⁴¹

С образом Актеона перекликается другой поэтический образ Бруно — образ бабочки, неотвратимо летящей в огонь, один из сквозных образов «Героического энтузиазма»:

Когда летит на пламя мотылек,
Он о своем конце не помышляет;
Когда олень от жажды изнемог,
Спеша к ручью, он о стреле не знает.

Когда сквозь лес бредет единорог,
Петли аркана он не примечает;
Я ж в лес, к ручью, в огонь себя стремлю,
Хоть вижу пламя, стрелы и петлю.⁴²

Человек удивительной нравственной силы, соизмеримой, пожалуй, лишь с пророческой силой его могучего интеллекта, Джордано Бруно ноланец заплатил за новую интерпретацию Вселенной ценой пламени костра на поле Цветов в Риме — там, где сейчас стоит памятник...

Мысль о непомерно большой «плате» за гармонию звучит, на наш взгляд, и в финале шекспировского «Короля Лира». Зло наказано, Лир прозрел, познав всю мудрость мира. Вот тут-то и должна бы наступить гармония. Но на руках у Лира — безжизненное тело Корделии... В финале шекспировской трагедии — невысказанная мысль Ивана Карамазова: «...если все должны страдать, чтобы страданием купить вечную гармонию, то при чем тут дети... и зачем им покупать страданиями гармонию?.. Слишком дорого оценили гармонию, не по карману нашему вовсе столько платить за вход» (14, 222—223).

⁴⁰ Кузнецов Б. Джордано Бруно и генезис классической науки. М., 1970, с. 122.

⁴¹ Бруно Д. О героическом энтузиазме. М., 1953, с. 39.

⁴² Там же, с. 54—55.

Лир «заплатил за вход» слишком дорогой ценой — ценой гибели своего дитяти. Стоит ли гармония Корделии?

«Я считаю, что человеческую жизнь по ее ценности нельзя уравновесить всеми благами мира», — заявлял Т. Мор.⁴³

В этой мысли великого утописта — и отрицание гармонии («всех благ мира») ценой человеческой жизни, и гуманистическая вера в человека. В этой своей конечной вере титаны Ренессанса опять-таки смыкаются с Достоевским. Так и Шекспир, трагически потрясенный неустроенностью и разладом мира, все-таки приходит в финале к надежде на гармонию, символом которой является музыка. Уповая на музыку, врачующую души, «Промисперо, последний герой Шекспира, откликается на радостный возглас дочери: „Как род людской прекрасен!“ Промисперо, а вместе с ним покидающий театр Шекспир, заново обращает надежды к человеку».⁴⁴

Таким образом, основные типологические черты мотива мироздания, обнаруженные в творчестве Достоевского (причастность героя к мирозданию, осознание мира как хаоса, бунт против основ этого мира и попытка гармонизировать его, горечь и отчаяние от мысли о непомерной цене за гармонию — и все-таки упование на нее), выявлены и в культуре Ренессанса.

На более общие выводы настоящая статья, являющаяся лишь первым подступом к типологическому анализу соотношения «Достоевский и Ренессанс», претендовать не смеет. Плодотворность и необходимость дальнейшей работы над указанной проблемой представляется несомненной.

⁴³ Антология мировой философии. Т. 2. Европейская философия от эпохи Возрождения по эпоху Просвещения. М., 1970, с. 99.

⁴⁴ Урнов М. В., Урнов Д. М. Шекспир, его герой и его время. М., 1964, с. 26.

Ж. КАТТО

ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ В РОМАНАХ ДОСТОЕВСКОГО

1

Анализ времени и пространства в романах Достоевского — сравнительно новая тема, и я наметчу здесь лишь некоторые основные, с моей точки зрения, ее аспекты. Во Франции уже появилось несколько трудов о проблемах времени и пространства в литературном произведении.¹ В СССР вопросы эти — применительно к романам Достоевского — также вызвали интерес, хотя не стали еще, насколько мне известно, предметом обобщающих синтетических трудов: пространство и время в романах Достоевского исследовались по преимуществу как явления вторичные, как следствия основных структур, господствующих в его художественном мире. Тем не менее здесь накоплены чрезвычайно ценные аналитические наблюдения, хотя выводы исследователей иногда противоречат друг другу.²

Все критики отмечают, в терминах анализа психологического, метафизического (русские мыслители начала века), социологического (в частности, О. Каус, предложивший марксистскую историческую базу полифонии: капитализм уничтожает изоляцию и слепое сосуществование социальных сфер, до того органически замкнутых) и других, как главный феномен, — неслыханную свободу героя в романе Достоевского. М. Бахтин выразительно формулирует суть общей для всех интуиции. Для него особенность романов Достоевского это — *«множественность самостоя-*

¹ Среди наиболее интересных работ назовем: Pouillon J. Temps et roman. Paris, 1946; Poulet G. Études sur le temps humain. Paris, 1950.

² См.: Иванов в Вяч. Борозды и межн. Опыты эстетические и критические. М., 1916; Гроссман Л. П. Поэтика Достоевского. М., 1925; Шкловский В. Повести о прозе, т. II. М., 1966; Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 3-е. М., 1972; Лихачев Д. С. 1) Поэтика древнерусской литературы. Л., 1971; 2) В поисках выражения реального. — В кн.: Достоевский. Материалы и исследования, т. 1. Л., 1974.

тельных и неслянных голосов и сознаний, подлинная полифония полноценных голосов». В произведениях Достоевского, продолжает он, разворачивается «не множество характеров и судеб в едином объективном мире в свете единого авторского сознания <...> но именно множественность равноправных сознаний с их мирами...» Герои Достоевского «не только объекты авторского слова, но и субъекты собственного, непосредственно значащего слова».³ Короче, резюмируя выводы Бахтина в самых общих чертах, основная категория литературного видения Достоевского — сосуществование и взаимодействие. Писатель видит и мыслит мир в основном в пространстве, а не во времени.

Пространство и время — аспекты завершенных произведений писателя. Но на пути к ним представляется важным совершить короткий экскурс в лабораторию Достоевского. Творческий процесс его, как видно при внимательном изучении записных тетрадей, можно представить в основном следующей схемой. Первая фаза — *разработка плана*. Это всегда долгая, тщательная, терпеливая работа: сначала поиски «Идеи», находящейся посередине между великой, вечной темой и сюжетом данного дня; затем наметка главных персонажей и одновременно, наощупь, — ибо на этой стадии возможны еще различные комбинации — «геометрическое» перемещение этих персонажей в экспериментальном пространстве (частый случай — сдвоенные персонажи); потом — конструирование сюжета, но еще без точной разработки хронологического полотна; наконец (и это для романиста самое важное и самое существенное), модулирование того, что он сам называл «тоном», то есть разрешение антиномии между мыслью и написанным словом, окончательное определение манеры ведения рассказа (*Icherzählung*, рассказ хроникера, автора и т. д.) и выбор времени повествования — вопросы для Достоевского неразделимые. Вторая фаза — это импровизация повествования, в границах, определенных структурой и материалом, зафиксированными в записных тетрадях, и наличием нескольких написанных страниц, — но подлинная и удивительная, ибо писатель печатает по мере писания. Нередко, имея перед глазами уже напечатанный текст, он раздумывает, как его продолжить не в смысле общего направления, а в смысле конкретного определения хода и деталей повествования. Эта импровизация, обычная для феллетониста, поражает у такого глубокого писателя: она возможна потому, что создается под знаком двойной свободы:

1. Свободы героя в плане формальном, имеющей в основе метафизическую свободу, которой автор одарил персонажей. Свобода эта настолько реальна, что — как тонко заметил В. Шкловский⁴ — Достоевский внутренне сопротивляется завершению ру-

³ Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского, с. 7, 8.

⁴ Шкловский В. За и против. Заметки о Достоевском. М., 1957, с. 171—172.

кописи, ему нравится создавать множество планов, развивать их, даже осложнять, короче, сохранять как можно дольше многоголосие и не редуцировать — по выражению Габриеля Марселя — конфликтность.⁵ Но труд все же должен быть завершен, и роман приходит к завершению, даже если оно лишь внешнее (например, «Братья Карамазовы»).

2. На этом уровне вступает в действие вторая свобода — свобода автора, которой излишне пренебрегает увлеченный своей теорией Бахтин. Это — свобода романиста, которая выражается в хитроумном плетении рассказа, интриги, в мучительно настойчивом сооружении сложной композиции. Причем писатель ни на секунду не хочет и не пробует объективизировать, овестествить героя.

Оба эти вида свободы и порождают пространство и время Достоевского.

2

Двойная свобода, живая и плодотворная антиномия, каковой является роман Достоевского, — одновременно полифоническая структура, призванная остаться незавершенной, и повествование, обладающее фабулой, интригой, эпилогом, то есть завершением. Она представляет поэтому источник также и двух различных форм, воплощающих время: время героя, то есть время, «прожитое изнутри», и время, создаваемое автором, воспринимаемое читателем и очень часто комментируемое рассказчиком (когда он не совпадает с автором), то есть время динамики романа, то, что обычно называют *ритмом*.

В качестве примера того, что мы обозначаем словом «ритм», возьмем «Бесы». Хроника эта начинается неделей, образующей экспозицию. В течение нее завязываются все нити. Потом ритм ускоряется: следуют три дня, насыщенных событиями: пятница, когда приподнимается занавес над секретом Лебядкина, суббота, с эпизодом Марии-Хромоножки, и воскресенье, когда в единственный час, с 11 часов утра до полудня, происходит сцена собрания у Варвары Петровны с кульминацией — пощечиной Шатова Ставрогину. После этого напряжение снова спадает, проходит вторая неделя, и вновь «температура» поднимается — ночью с понедельника на вторник происходят визиты Ставрогина перед дуэлью. «Все в ожидании», по словам автора, и ожидание это завершается днем забастовки рабочих Шпигулина, подавленной губернатором. С этого момента ритм приобретает бешеный темп — один за другим следуют праздник с его полудюжиной скандалов, гигантский пожар, кровавая ночь, убийство Лебядкина (одновременно — это ночь горькой и безнадежной любви Ставрогина и Лизы, а на рассвете убийство Лизы толпой). Далее идет подготовка убийства Шатова «пятеркой», и в это же время к Шатову

⁵ Dostoïevski. Cahier de l'Herne. Sous la rédaction de J. Catteau. Paris, 1973, p. 148.

неожиданно возвращается жена, которая несколькими часами позже рождает; к 8 часам вечера Шатов убит, к 2 часам ночи Кириллов стреляется, а в 6 часов утра Петр Степанович отправляется в Петербург.

Если взять роман «Идиот», то и здесь мы обнаружим подобный же и даже еще более сложный ритм, — ритм, характеризующийся концентрацией, ускорением, зубчатой кривой, с резкими сдвигами и периодами «мертвого времени», неопределенного и тревожного.

Ускорение поражает больше всего. И нет необходимости цитировать критиков, единодушных в этом пункте, чтобы определить ритм романов Достоевского как могучую динамику, «водооборотное движение», «vortex», по определению Андре Жида. Читатель буквально сбивается с ног, он втянут в бурю событий — пощечин, встреч, сцен-собраний, взрывающихся скандалом, в нагромождение трупов (в «Бесах» в конце — не менее 13 трупов). Если в романе есть хроникер, то, подхваченный головокружительным потоком событий, он погружается с головой, тонет, то появляется на поверхности, то вновь исчезает, вертится как дьявол, бегаёт взад и вперед, поспевая всегда слишком поздно, как детектив, не настигающий преступника, оставляющего на своем следу теплые еще тела. И словно и эта бешеная гонка казалась автору недостаточной, он добавляет: «Жаль, что надо вести рассказ быстрее и некогда описывать» (10, 223).

Изучение лаборатории Достоевского свидетельствует, что писатель подчиняется некоей необходимости, имманентной творческой логике: максимально концентрировать время. Известно, что материал для «Бесов» послужило реальное дело Нечаева. Оно предложило ему следующую хронологию: Нечаев приезжает в Москву 3 сентября 1869 г., совершает преступление и выезжает 22 ноября, то есть остается здесь три месяца. В романе же Петр Верховенский приезжает в конце сентября, а выезжает в конце октября: действие сжато до одного месяца. Другой пример: в письме Каткову Достоевский планирует для «Преступления и наказания» действие, длящееся месяц. В завершённом же романе оно занимает всего лишь 14 дней. Писатель, таким образом, концентрирует время как по отношению к фактам, которые служат ему источником, так и — что особенно знаменательно — в ходе писания по отношению к собственным планам. Можно задать вопрос: чем вызвана эта концентрация календарного времени (как календаря реального, так и календаря художественного, намеченного романистом), акселерация ритма, своего рода галоп?

Можно допустить, как это делает Бахтин, что в конечном счете время у Достоевского будет уничтожено и мир будет видеться и мыслиться только в пространственном измерении. Он иллюстрирует эту мысль знаменитыми сценами-собраниями, когда многочисленные персонажи, расставленные со строгостью театральной мизансцены, в салоне, на площади, на паперти церкви

и т. д., переживают напряженнейшие мгновения, бурные и скандальные, — минуты, для которых в другом романе понадобились бы целые главы. Другие критики справедливо полагают, что бешеный ритм выражает эсхатологическую тенденцию Достоевского: «достичь конца», заполнить мгновение событиями, что ритм этот выявляет наступление кризиса, катастрофы, падения. И то и другое справедливо, но внимательный анализ хронологии в каждом романе Достоевского оставляет в недоумении в другом отношении: зачем автору столько точности и тщательности, почему взрывные моменты снабжены аппаратом, измеряющим хронологию — часы, минуты, даже секунды, что противоречит предположению об уничтожении времени. Нужно ли это для усиления достоверности, для получения иллюзии реальности? Несомненно, но важнее другое: для писателя, ощущающего, по его выражению, «тоску по текущему», характерно желание обнаружить в мгновении то, что в нем есть самого драгоценного, самого живого, как бы задержать мгновение, полное возможности, мгновение, когда должно произойти что-то еще неизвестное. Сартр в «Ситуации 1» пишет: «Большинство крупнейших современных писателей — Пруст, Джойс, Дос Пассос, Фолкнер, Жид, В. Вулф, — каждый по-своему пытались искалечить время. Одни из них лишали его прошлого и будущего, чтобы свести к чистой интуиции момента... Пруст и Фолкнер просто-напросто обезглавили его, лишив будущего, то есть измерения действий и свободы».⁶ Следовательно, Достоевского, имевшего тенденцию к редукации времени, к его ликвидации (или почти ликвидации), надо было бы отнести к той же категории писателей. Но с этим нельзя согласиться: если Достоевский сжимает время, то делает он это совсем не для его уничтожения, не для того, чтобы лишить его измерения действий и свободы. Напротив, он концентрирует и ускоряет время, чтобы раскрыть его богатства: он заполняет мгновение всем, что было важного в прошлом и что будет значительным в непосредственном будущем, предоставляя героям возможность выбора. Мгновение как таковое — за исключением ауры эпилепсии — его не привлекает, интересует его мгновение свободного выбора; Достоевский желает ухватить тот особый момент, который находится между настоящим и будущим, момент, когда будущее еще борется с прошлым и когда героя манит новая мысль и новый свободный акт, возможность наконец-то схватить этот свободный акт во взрыве изменчивости! Отсюда обилие всех этих «внезапно», «вдруг», умолчаний, приблизительных оценок, выражающих *мутацию*, множественность выбора.

Рассмотрим глубже кривую ритма, как она выявляется в «Бесах». Мы говорили о водоворотном движении. В действительности — это восходящая кривая с длинными периодами замирающего движения, или, как замечательно тонко уловил П. Клодель,

⁶ Sartre J. P. Situations, 1. Paris, 1947, p. 71.

ибо трудно найти более подходящее слово, — кривая в широких крещендо. По его определению, романы Достоевского «представляют в своей специфической процедуре идеал композиции. Нет более прекрасной словесной композиции, которую я сравню с бетховенской, чем начало „Идиота“: первые двести страниц „Идиота“ это подлинный шедевр композиции, напоминающий крещендо Бетховена».⁷ Эти длинные «мертвые» периоды можно уподобить встревоженному болоту, когда наползает скандал и зреет кризис. Это моменты отсутствия героя или разложения его сознания (таковы, например, три периода долгого отсутствия князя Мышкина). Но они отнюдь не молчаливы: и слышны в это время голоса, можно различить приглушенное бормотание. Незнакомые, часто бранящиеся голоса болтают, они окружают город своей паутиной, они «говорят», рассказывают проникающие всюду слухи; они — если так можно выразиться — пишут также многочисленные письма, дополняя слухи, усиливая их или опровергая. Здесь снова, нагромождая все возможности, все сомнения, придавая реальности подлинный образ движения, Достоевский ищет время возможного, время, предшествующее выбору. Слух трансформирует реальный или передает вымышленный факт, моделирует настоящее и интерпретирует будущее. Его движение образует настоящее крещендо, поднимающееся из встревоженного болота голосов толпы и взрывающегося в моменты исключительной интенсивности, когда, как во сне (Достоевский тонко заметил это задолго до Фрейда), продолжительность компенсируется мощью. Ритм Достоевского выявляется во *время мощи*, мощи в двойном смысле этого слова: в смысле принятия интенсивности, богатства, силы и эффекта, но также и философского принятия, в котором противопоставляются потенции того, что может произойти или происходит, реальному действию-результату.

Благодаря этой амбивалентности мощи, свободы, предшествующей действию (а едва кризис преодолен и действие завершено, новой свободы, протянутой к следующему действию), ритм как время мощи соединяется с временем, прожитым героем изнутри. Причем *время, прожитое изнутри*, не может не зависеть от сознания героя: когда герой теряет сознание — например, в периоды болезни или в момент полной бессознательности Раскольникова после преступления — время действительно уничтожается, «ликвидируется», раздвигаясь до вечности. Аура эпилепсии дает героям экстатическое видение, доставляющее сверхъестественное счастье.⁸ В глубине своего «я» они убеждены, что живут в вечности. Использование как метафоры состояния Магомета, который обошел рай, пока выливалась вода из кувшина, свидетель-

⁷ Claudel P. Mémoires improvisés. Paris, 1959, p. 48.

⁸ По диагнозу современной медицины это — левовисочная эпилепсия. Ср.: Alajouanine Th. Dostoïevski épileptique. — Le Nouveau Commerce. Paris, 1963, cahier 2, automne—hiver.

ствуем об интенсивности и перманентности ощущения вечности, прожитой изнутри и мгновенно.

Привилегией, благодаря которой она дарует человеку мгновенье вечной полноты и гармонии, у Достоевского пользуется не только аура эпилепсии. Делит эту привилегию также та *утопия человеческого счастья*, которая нередко образует и сон, и видение золотого века. Таковы сон Раскольникова в эпилоге «Преступления и наказания» и аналогичные сны Ставрогина в «Бесах», Версилова в «Подростке», героя «Сна смешного человека». В форме переживания «мифа вечного возвращения»⁹ герои-атеисты Достоевского испытывают такое же живейшее чувство вечности, как его герои-христиане, познавшие ауру эпилепсии.

Уничтожение времени в бессознательности, отрешение от него и чувство вечности в эпилепсии и «онирической» утопии — элементы исключительные. Большую часть времени герой ведет разговор, действует — поэтому доминирует в романах писателя все же *время мощи*. Но часто он или его герой рассказывает и переживает еще один тип времени. Начиная с первых его романов в эпистолярной форме до великих шедевров Достоевского всегда соблазнял интимный дневник, написанный героем. Свидетельствует об этом уже первый вариант «Преступления и наказания» — в форме дневника Раскольникова, написанного восьмью годами позже совершения преступления, — это не исповедь, но такое субъективное отношение к фактам, которое хочет быть объективным. Многочисленные его следы мы можем обнаружить и в окончательном варианте романа. Как известно, Достоевский в конечном итоге от проекта рассказать о Раскольнике от лица самого героя отказался. И в «Подростке» он хотел сначала отодвинуть рассказ Аркадия на четыре или пять лет назад. Заметка в записных книжках 1874 г., датированная 18 сентября, объясняет нам, почему и на этот раз он отказался от такого временного разрыва: «И потому лучше год. В тоне отзывается и все недавнее сотрясение, и многое еще не разъясненное» (16, 144). Чего хотел этим добиться романист? Обратимся к действиям Подростка. Он пробует рассказать о пережитом времени как бесстрастный исследователь, как «давно отрезвившийся человек и во многом уже почти как посторонний» (13, 22). Отсюда протокольный стиль, который выбирает автор, чтобы составить своего рода «досье», составленное в действительности из признаний, сплетен, слухов, гипотез, «вариантов», как выражается герой, и прежде всего из его собственных воспоминаний. Но все эти события еще слишком свежи в памяти Аркадия, и, восстанавливая их, Подросток не может не пережить их вновь, а возродившаяся страсть разрушает искомую им объективность. И несмотря на свои, высмеянные Версиловым, шпионские

⁹ Cateau J. Du palais de cristal à l'âge d'or ou les avatars de l'utopie. — Dostoïevski. Cahier de l'Herne. Paris, 1973, p. 176—195.

таланты, — разве не подслушивает он под дверьми, не крадет бумаги, не накачивает Ламберта алкоголем, чтобы развязать язык, — Подросток не может никак навести порядок в толчее событий и сутолоке окружающих его отношений. Время выступает как время неуверенности, двусмысленности, как эра подозрений, если воспользоваться термином Н. Саррот. Но двойственность порождается прежде всего неизбежным противоречием, возникающим при желании рассказать объективно о событиях, обманутым героем которых ты являешься. Действительно, если время действия — настоящее, то рассказ о нем в эпических жанрах ведется в прошлом времени: это — итог, элементы которого, да и то еще не все, были собраны лишь апостериори; но знание того, что произошло после данного момента, неизбежно изменяет отношение к самому этому моменту, и наш Подросток, раздраженный, не перестает об этом говорить, каждый раз стремясь опередить событие. В результате событие приобретает дополнительную таинственную окраску будущего по отношению к действию в настоящем, причем будущее это — в данном случае не что иное, как прошлое, несовершенным образом разъясненное *по отношению ко времени рассказа*. Таким образом, романист, множит тени, сомнения, подозрения, оставленные во время поисков героем «потерянного времени», при хронологической точности, которая сделала бы честь полицейскому донесению, постоянно сталкивает протокол и незатухшую еще страсть, вводя антиномию между совершаемым и уже известным, создавая двойственное время фальшивой исповеди, время, сохраняющее свободу и другого лица, и героя, потому что настоящее время для последнего всегда сомнительно. Найти его значит найти самого себя, в своей незрелости, на рубеже бытия, которое ускользает от попыток его ухватить. Это уже не *время мощи*, но *двусмысленное время действительного анализа и самого себя, и другого*.

Пространство у Достоевского имеет своим источником ту же двойную свободу, которой обязано своим существованием его время. Оно включает в равной мере восприятие героя и автора. Для удобства пространство, создаваемое автором, будет называться нами декорацией, пространство же, в котором живет герой, — пейзажем, хотя оба термина эти безусловно несовершенны.

Известно, что Достоевский почти не описывает природу — за исключением нескольких сцен в «Бедных людях» (детство Вареньки), пейзажей холодного, дождливого, ветреного и злого Петербурга, идущего от Гоголя, в «Двойнике» и неожиданного стэндалевского пейзажа в «Маленьком герое» — с очень лучистым «сфумато», как у Леонардо да Винчи. В этом смысле Достоевский противоположен Тургеневу, мастеру русских пейзажей, а также Толстому и в особенности Гончарову. Описания у него редки, короткие, сделаны как бы на ходу. И тем не менее кто не помнит

задыхающегося от духоты пыльного Петербурга, с его каналами и доходными домами в «Преступлении и наказании»? Кто не помнит черного и мрачного, мокрого, с запахом гнили парка, в котором раздается протяжный крик Шатова? Каждое произведение романиста выделяет, дистиллируя, тот или иной характерный пейзаж, который ассоциируется с этим произведением в памяти читателя.

Достоевский — едва ли не наиболее сдержанный из писателей, писатель строго необходимого, но одновременно и всего необходимого. Его декорация — это пространство по сути своей сценическое. Здесь все напоминает современные театральные подмостки: обнаженность сцены, персонажи, размещенные с геометрической строгостью, освещение, падающее из единственного точечного источника, как на картинах Рембрандта (который вдохновлял в то время таких мастеров русской живописи, как Ге), даже театральные декорации, появляющиеся в комментариях диалогов героев. Декорация, выделяющаяся конкретным схематизмом, строгим реализмом, обнаженным до предела, но одновременно — широкими мазками красок, брошенными на полотно, промежутками без пространства, множеством музыкальных лейтмотивов и этим временами напоминающее экспрессионистскую живопись Эдварда Мунка.

Краски Достоевского, как нередко замечали критики, по-видимому, имеют свой смысл и даже иногда свою символику. Желтый цвет, доминирующий в первых произведениях, подверженных гоголевскому влиянию, это — проклятый цвет, цвет безумия. Скоро эту роль будет играть другой цвет — грязно-зеленый; а красный станет цветом страсти, а также и преступления. Достаточно привести один пример, который предлагает нам А. Ремизов, говоря об «Идиоте»: «Все залито зеленым — горькая зеленая звезда. Зеленое с красным (зеленое — в желтое, красное — в коричневое). Зеленые деревья, зеленый шарф (Иволгин), зеленое шелковое стеганое одеяло (Иполита), зеленая скамейка, зеленый диван с коричневой спинкой (у Мышкина), зеленый дом (Рогожина), зеленый полог над кроватью, изумруды Келлера, зеленая июльская луна. И кровь: алое с блестящим жуком на зеленом шарфе Рогожина, алый окровавленный платок Иполита, красные камелии, красная стена, запекшаяся кровь на рубашке у зарезанной Настасьи Филипповны, лужица крови на каменной лестнице; коричневая картина Гольбейна, коричневый скорлупчатый скорпион (сон Иполита), желтый шарабан — мелькающие красные колеса, и летучие мыши с черной бедой. И сквозь кроваво-зеленое в неисходной тоске сверкающие горячие глаза (Рогожин)».¹⁰

¹⁰ Ремизов А. Звезда Полынь. — В кн.: Ремизов А. Огонь вещей. Париж, 1954.

Что касается «промежутков без пространства» — я ввожу этот термин для противопоставления публичным местам, где разыгрываются сцены-собрания, где вспыхивают скандалы и бурлят кризисы, — то это места неопределенные, темные, неясные, предварительные вступления, к которым писатель испытывает особое влечение. Горячие пункты, где шепотом произносятся странные признания и готовятся кризисы или скандалы, — это, например, узкая, заплесневшая, полная теней лестница, — как в наше время у Жюльена Грина, — на которой прячутся, задыхаясь, Голядкин и Раскольников, а Рогожин с ножом в руке поджидает князя Мышкина; слабо освещенный коридор, в котором Раскольников одним полным значения взглядом признается Разумихину в преступлении; сводчатый вход в гостиницу, дополнительно потемневший от грозовой тучи, где поджидает князя Рогожин; холодный и темный вагон третьего класса, где встречаются Рогожин и Идиот (вспомним, что и у Толстого в «Крейцеровой сонате» вагон — место исповеди); порог комнаты или дома, тот, например, на котором Лиза признается Подпольному человеку. В тот самый момент, когда человек задерживается неподвижно на пограничной полосе, он готовится переступить и преступает моральный или иной барьер, мешающий действию. В «Бесах», когда Варвара Петровна требует от стоящего на пороге ее салона Ставрогина, чтобы он, «не сходя с этого места», ответил, правда ли, что Мария-Хромоножка его жена, рассказчик отмечает эту связь между *лиминарным пространством* (местом на границе двух пространств) и *временем мощи*: «... настоящая минута действительно могла быть для нее из таких, в которых вдруг, как в фокусе, сосредоточивается вся сущность жизни, — всего прожитого, всего настоящего и, пожалуй, будущего» (10, 145).

Декорация теперь уже не эскизно наброшена, не просто названа. Повторенная в некоторых случаях много раз, она, в результате аккумуляции, преобразуется в музыкальный лейтмотив. Так, для Неточки Незвановой богатый дом с красным занавесом становится музыкальным сном, символом вечного праздника, вечного блаженства; для Человека из подполья грязно-желтый мокрый снег, пустынные фонари, угрюмо мелькающие в снежной мгле, как факелы на похоронах, преобразуются — по его собственному признанию — в досадный музыкальный мотив. В «Бесах» — осень, пора гниения; черные поля, грязь, непрекращающийся дождь, мрачные, ветровые ночи — здесь декорация преступления, разложения души... В «Подростке» фантастический и нереальный Петербург с его Медным всадником питает мечты юного Аркадия и становится музыкальным лейтмотивом, который оживет вновь у А. Белого в «Петербурге»... Можно множить примеры, но и приведенные позволяют заметить, что созданная автором декорация не принадлежит полностью ему одному, что герой захватывает ее, присваивает, живет в ней (это касается Неточки Незвановой, Человека из подполья, Подростка, расска-

зывающих о себе). Мы находимся в пространстве, активно переживаемом изнутри героем.

Пространство, в котором существует герой, является и его переживанием в глубоком смысле этого слова. Герой Достоевского видит мир в рамках своих действий. Герой движется, бродит по городу, но взгляд его задерживается при этом только на предметах и существах, непосредственно связанных с его размышлениями, с его личными проблемами. Он организует пейзаж с помощью памяти. Отсюда странное впечатление «уже виденного», ощущаемое читателем во время перемещения героя, впечатление тем более сильное, что Достоевский не уходит из реальности и с точностью топографа мысленно чертит трассы (например, петербургские), выбранные его героем. Поэтому можно, например, великолепно восстановить пути блужданий Раскольникова: Сенная площадь, каналы, мосты, острова, и повторить проделанный героем путь, проникнуть на лестницу Раскольникова, увидеть дом Рогожина и т. д. Коротче — пейзаж существует для читателя постольку, поскольку он был воспринят героем, это — *пространство действия*. Пространство для героя не объект пассивного видения, а увиденная им цель; маршрут свободы героя. Иногда он останавливается, смотрит и размышляет; тогда, как Стендаль в «Люсьене Левене», Достоевский задает себе вопрос: «Какими глазами видит мир герой?» И он отвечает: глазами души, сердца, глазами ума. Подросток заявляет: «...зато есть у меня в Петербурге и несколько мест счастливых», ибо «я способен ненавидеть места и предметы точно как будто людей», но также и любить их (13, 115). Достаточно привести несколько примеров: дисгармонию, удивительное безобразие комнат, в которые проникает Раскольников, — их геометрическая форма напоминает экспрессионистские декорации немецкого кино, они всегда загромождены огромным предметом (кровать или шкаф), нелепо выглядящим,¹¹ — они отражают социальное уродство тех, кто живет здесь, и чудовищность идеи, которая владеет героем. В «Подростке» память о любимой и любящей матери ассоциируется с голубем, пролетающим под куполом церкви. Красные занавеси «Неточки Незвановой», мокрый снег на пустынных и мрачных улицах «Записок из подполья» — вполне конкретны, но это тем не менее пейзажи, выбранные душой. Э. Штурм установил связь между «Падением» Камю («Я люблю дыхание заплеванной воды, запах опавших листьев, гниющих в канале, и траурный запах барж, полных цветов») и «Записками из подполья», где образ разложения и смерти усиливает ощущение стагнации в развитии героя.¹²

¹¹ См.: Чирков Н. М. О стиле Достоевского. М., 1964, с. 99, 100.

¹² Sturm E. Conscience et impuissance chez Dostoïevski et Camus. Paris, 1967, p. 58.

Самый выразительный из пейзажей, ставший почти символическим и философским, — картина косых лучей заходящего солнца. Символ этот появляется в произведениях Достоевского очень часто (начиная с «Белых ночей» до «Братьев Карамазовых»). Это одновременно видение смерти и воскресения, зари, где безнадежность освещается надеждой, а бегство в прошлое превращается в стремление к будущему. В этих лучах перед героями предстают преступление, апокалиптическое видение Ваала или пожар Парижской Коммуны, смерть, грозящая человечеству, повесившаяся девочка, но и возрождение избранных, воскресение золотого века, чистое и невинное детство будущего человечества. В одном и том же видении сплетены воедино разрыв и примирение.

3

Ф. Мориак пишет, что для романиста главная проблема — «примирение свободы сотворенного героя со свободой творца». Он уточняет свою мысль, поясняя, что герой должен быть свободным «в том смысле, в каком говорит о свободном человеке теолог». Романист, добавляет он, — это «обезьяна бога».¹³ Все литературное творчество Достоевского и его отношение к пространству и времени направлены на решение этой проблемы.

Его герои — существа из тела, крови и души: они пробуждают в нас и надежды и опасения. Существа эти живут по собственной воле. Автономные сознания, они исходят из самих себя и видны «изнутри». Отсюда отсутствие сколько-нибудь подробных портретов главных героев, которые смотрят на мир, но которых читатель не видит. Их свобода ведет Достоевского к пренебрежению линейным временем, которым он готов пожертвовать в пользу пространства, действующего или ощущаемого душой. Историческое время определяется, организует жизнь, формирует судьбы извне, условностями оно калечит свободу человека. Наоборот, пространство — например, степь, на которую смотрит Раскольников, — символизирует свободу. Но следует быть осторожным — Достоевский не стремится просто уничтожить протекание во времени, он хочет — путем концентрации, акселерации, путем (реже) задержки в вечности — выделить реальный момент, движущийся момент, когда все условности исчезают и проявляется свобода героя, выделить *время мощи*, которое для анализирующего себя героя остается одновременно и *временем сомнения*.

Я бы позволил себе сказать даже, что Достоевский питает аллергию по отношению к эпическому времени, чрезмерно детерминирующему героя, оскопляющему его свободу. И это создает своеобразное экспериментальное литературное пространство, в котором разматывается клубок человеческой жизни в ряде столкновений личности со своим *двойником*. С первых своих произве-

¹³ Mauriac F. Le roman. Oeuvres complètes, v. VIII. Paris, 1952, p. 278.

дений («Двойник») до последних («Братья Карамазовы», с чертом и Иваном Карамазовым) Достоевского преследует эта идея. По мере созревания писатель все чаще и чаще пользуется приемом помещения рядом с героем его двойника-пародии (Раскольников и Свидригайлов, Ставрогин и «его обезьяна» Петр Верховенский), либо созданием духовных, идеологических двойников (так Шатов, Кириллов, Петр Верховенский, будучи совершенно автономными, выражают и развивают разные аспекты идей Ставрогина, который — и это весьма важно — в разные периоды своей жизни вдохнул в них свои убеждения; здесь хорошо видно, как пространство замещает биографическое время, эпикю). В «Братьях Карамазовых» с помощью разделения, распределения — с перекрещиванием их между четырьмя братьями возможностей одной крови, одной души — мы обнаружим у писателя необходимость видеть и показать в пространстве исключительную конфликтную сложность человека. Эта необходимость делает Достоевского великим романистом философского и в особенности нравственно-человеческого эксперимента. Его структуры времени и пространства, связанные с полифонической структурой, гарантируют правду, подлинность эксперимента и, в то же время, своей намеренной незавершенностью свидетельствуют о необходимости продолжать вечно — через конкретное и плотское — художественные поиски человека.

Р. Н. ПОДДУБНАЯ

ГЕРОЙ И ЕГО ЛИТЕРАТУРНОЕ РАЗВИТИЕ

(Отражение «Выстрела» Пушкина в творчестве Достоевского)

Среди отражений пушкинского творчества у Достоевского одно представляется особенно интересным. Парадоксалист из подполья, лихорадочно перебирая в возбужденном воображении различные варианты мести Зверкову, ярко представляет публичный скандал: «Разумеется, после этого всё уже кончено. Департамент исчез с лица земли. Меня схватят, меня будут судить, меня выгонят из службы, посадят в острог, пошлют в Сибирь, на поселение. Нужды нет. Через пятнадцать лет я потащусь за ним в рублище, нищим, когда меня выпустят из острога. Я отыщу его где-нибудь в губернском городе. Он будет женат и счастлив. У него будет взрослая дочь. Я скажу: „Смотри, изверг, смотри на мои ввалившиеся щеки и на мое рублище. Я потерял всё — карьеру, счастье, искусство, науку, любимую женщину, и всё из-за тебя. Вот пистолеты. Я пришел разрядить свой пистолет и... прощаю тебя“. Тут я выстрелю в воздух, и обо мне ни слуху, ни духу... Я было даже заплакал, хотя совершенно точно знал в это же самое мгновение, что всё это из Сильвио и из „Маскарада“ Лермонтова» (5, 150).

Этот эпизод А. Л. Бем считает образцом одного из характерных пушкинских отражений в творчестве Достоевского, а именно — пародийного преодоления героя. Расшифрованный самим автором (через признание героя) пример исследователь использовал как ключ к прочтению более «сокровенных» отражений того же порядка, в частности, «второй притчи о дурном поступке», т. е. рассказа генерала Епанчина в «Идиоте», пародийно соотносимого со сценой Германа в спальне графини.¹

¹ Бем А. Л. Сумерки героя. (Этюд к работе «Отражение „Пиковой дамы“ в творчестве Достоевского»). — В кн.: Русская литература XIX века. Вопросы сюжета и композиции. Горький, 1972, с. 115—119 (Учен. зап. Горьковск. ун-та, т. 132).

Если причины и смысл «преодоления» Достоевским героя «Пиковой дамы» достаточно ясны, то о «Выстреле» этого сказать нельзя. Во-первых, возникает вопрос о том, можно ли безоговорочно считать пародией осмысление подпольным героем себя в «сюжете Сильвио». Часть исследователей тот же эпизод «Записок из подполья» использует как «некоторый комментарий» к психологическому содержанию последней встречи Сильвио с графом. По мнению Н. Я. Берковского например, мечты Парадоксалиста помогают понять, что главной пружиной поведения пушкинского героя были «мучения неравенства», а содержанием последней сцены — «наказание великодушием»,² но элементов пародии эти мечты в себе не несут и пародийного отблеска на Сильвио не отбрасывают. В интерпретации Н. Я. Берковского механизм этого отражения у Достоевского такой же, как «преодоление романтического героя» «Пиковой дамы» в «Игроке», о котором А. Л. Бем сказал: «Так своеобразно переосмысливает Достоевский трагедию Германна, вкладывая в нее тот „моральный стержень“, которого ей не доставало».³

Сопоставление этих точек зрения (которыми практически исчерпывается «литература вопроса»⁴) заставляет полагать, что смысл «достоевского» отражения более сложен и неоднозначен, чем его представил каждый из исследователей.

Начнем с того, что подпольный герой, по собственному признанию, контаминирует в своих мечтах два сюжета — Сильвио и Неизвестного из «Маскарада». Жизненная катастрофа, потеря общественного положения и недостижимость возможного счастья — этот важный мотив Парадоксалист взял у Лермонтова. В повести Пушкина такого внешнего обнаружения внутренней драмы нет; отчуждение Сильвио не было следствием общественного насилия или остракизма, а «наказание» им графа не несет в себе элементов мести общественно униженного. Иными словами, «мучения неравенства» у подпольного героя имеют своим источником не пушкинское, а лермонтовское произведение.

С другой стороны, месть лермонтовского Неизвестного вероятно жестока. Нацеленная в Арбенина, она допускает смерть ни в чем не повинной Нины. И тот факт, что в мечтах своих Парадоксалист избирает пушкинский вариант мести — «наказание великодушием», — весьма показателен.

² Берковский Н. Я. Статьи о литературе. М.—Л., 1962, с. 278.

³ Бем А. Л. Сумерки героя..., с. 109.

⁴ Правда, перечисляя пушкинские мотивы в «Бесах» Достоевского, Д. Д. Благой называет и «мотив (в эпизоде с пощечиной Шатова Ставрогину) героя пушкинского „Выстрела“ Сильвио — образа, который, в отличие от остальных героев „Повестей Белкина“, родствен миру одновременно создававшихся „маленьких трагедий“ и потому не раз мелькает и в других романах Достоевского» (Благой Д. Д. От Кантемира до наших дней, т. 1. М., 1972, с. 479). Однако ученый ограничился процитированным замечанием, больше к отражению Сильвио у Достоевского не обращаясь.

Контаминация сюжетов необходима подпольному мечтателю для заострения конфликта с миром: мир общественно и лично «уничтожает» его, но он своим великодушием неизмеримо возвышается над ним и тем самым до конца бунтарски противостоит миру. Созданный воображением Парадоксалиста конфликт не распадается на составные. Он целен в имманентном социально-психологическом содержании, что естественно ведет к переосмыслению «заимствованных» мотивов. Поэтому комментирование оригинальных источников на основании их отражения в «Записках» требует очень большой осторожности.

Что касается «Выстрела», то механизм его отражения, с моей точки зрения, состоит в *изъятии Достоевским того «морального стержня», который был основой сюжета Сильвио*, т. е. имеет характер, противоположный типу «преодоления» Германна в «Игроке». Столь категорический вывод был бы невозможным или слишком спорным на основании только приведенного выше эпизода «Записок». Но отражение «Выстрела» в повести Достоевского к нему не сводится, а включает целый ряд эпизодов, касающихся линии Парадоксалист—Зверков и позволяющих говорить, что она «ретранслирована» героем в сюжете пушкинской новеллы.

Социальное, имущественное неравенство является, с одной стороны, фундаментальным основанием рождающегося еще в школьные годы конфликта подпольного героя со Зверковым, но, с другой стороны, социально-общественные преимущества последнего мечтатель из подполья воспринимает как слагаемое из суммы даров, которыми жизнь наделила своего любимца. В этой сумме — «его красивое, но глупенькое лицо (на которое я бы, впрочем, променял с охотой свое *умное*)» (5, 136); ловкость и хорошие манеры («Последнее меня особенно бесило»); доброта и незлопамятность, несмотря на пошлость, самоуверенность и фанфаронство: «Это был пошляк в высшей степени, но, однако ж, добрый малый, даже и тогда, когда фанфаронил» (5, 136). Школьные отношения выделили Зверкова в своеобразный и обожаемый центр не в силу только имущественной иерархии, но в силу совокупности всех отпущенных ему природой привилегий: «У нас же, несмотря на наружные, фантастические и фразерские формы чести и гонора, все, кроме очень немногих, даже увивались перед Зверковым, чем более он фанфаронил. И не из выгоды какой-нибудь увивались, а так, из-за того, что он *фаворизированный дарами природы человек*» (5, 136; курсив мой, — Р. П.). И ненависть к нему подпольного героя родилась не только на почве своей социальной ущемленности, но в значительной мере из-за ощущения обделенности «дарами природы».

Сходство с внутренними мотивами конфликта между Сильвио и графом очень велико. Ведь ненависть пушкинского героя родилась не только потому, что поколеблено его первенство, но и потому, что соперник не прилагал к тому ни малейших усилий, что первенство было для графа естественным состоянием фаворита

жизни: «Отроду не встречал счастливец столь блистательного! Вообразите себе молодость, ум, красоту, веселость самую бешеную, храбрость самую беспечную, громкое имя, деньги, которым не знал он счета и которые никогда у него не переводились, и представьте себе, какое действие должен был он произвести между нами».⁵

Зависть к счастливцу, по какому-то капризу природы отмеченному судьбой. Зависть, переходящая в ненависть и стремление отомстить. Кому? Счастливцу? Или в лице его самой природы, судьбе за несправедливость, за собственную обойденность? За психологическим конфликтом здесь начинают просвечивать трагедия Сальери, отчаянный бунт Ипполита. У Сильвио и подпольного героя вопрос «по какому праву?», может быть, и мерцает где-то в подсознании, но в мироощущение еще не входит и не определяет их отношения к противникам.

Злобная ненависть делает и Сильвио и Парадоксалиста инициаторами ссор и одинаково мешает им выйти победителями из них. У Пушкина: «... На эпиграммы мои отвечал он эпиграммами, которые всегда казались мне неожиданнее и острее моих и которые, конечно, не в пример были веселее: он шутил, а я злобствовал» (*Пушкин*, VIII, 69). У Достоевского: «Я тогда одолел, но Зверков хоть и глуп был, но был весел и дерзок, а потому отсмеялся и даже так, что я, по правде, не совсем и одолел: смех остался на его стороне» (5, 136). Дальнейшие взаимоотношения человека из подполья со Зверковым тоже аналогичны исходу дуэли Сильвио с графом. Герой Достоевского признается: «Он потом еще несколько раз одолевал меня, но без злобы, а как-то так, шутя, мимоходом, смеясь. Я злобно и презрительно не отвечал ему» (5, 136). Точно так же «злобная мысль», заставившая пушкинского героя «не отвечать» на выстрел, была вызвана веселой беззаботностью графа, не бравадой с черешнями, а тем, что самой дуэли тот не придавал значения, отнесясь от начала до конца к ней «как-то так, шутя, мимоходом, смеясь».

Близость сохраняется в выразительных деталях конфликтных взаимоотношений героев. В повести Пушкина граф «стал было искать дружества Сильвио», у Достоевского Зверков «по выпуске сделал было шаг» (5, 136) к Парадоксалисту, но сближение в обоих случаях не состоялось. Давшая толчок дуэли «плоская грубость», которую Сильвио сказал на ухо графу на бале, вполне соотносима с той открытой и «озвученной» грубостью, которую сохранил «спич», произнесенный Парадоксалистом на обеде.

Аналог можно усмотреть и в композиционно-структурном построении обеих историй: они состоят из двух эпизодов-частей, разделенных временем и пространством, первая из которых по-

⁵ Пушкин А. С. Полн. собр. соч., т. VIII. М.—Л., 1938, с. 69. Далее ссылки на это издание (в семнадцати томах) даются сокращенно в тексте с указанием римской цифрой номера тома, арабской — страницы.

строена как воспоминание Сильвио и подпольного мечтателя перед новым столкновением с противником, для последнего весьма неожиданным и нежелательным.

На фоне этих аналогов приводимый исследователями последний эпизод, когда Парадоксалист проецирует будущее «в сюжете Сильвио», становится завершением четкого литературного ряда. Но именно последовательность и определенность «плагиата» героя Достоевского показывает, что использованной оказалась только внешняя сторона этого сюжета.

Дело не только в том, что в повести Достоевского отсутствует мотив соперничества, что дуэль и отмищение остаются для ее героя нереализованными мечтами, что отставка Сильвио не равнозначна подполью Парадоксалиста, что в плане «Выстрела» и относительно него «отраженный» сюжет «Записок» никак не разрешается. И не в том, что подпольный герой «взирает на Сильвио как на свой недосягаемый образец».⁶

Дело в том, что от начала до конца за пушкинским «оформлением» истории подпольного героя и Зверкова скрывается иное содержание. Оно расшифровывается в тех частях записок Парадоксалиста, которые расположены рядом с преломленными через «Выстрел», но уже не соотносимыми с ним: воспоминаниями о «каторжных годах школьной жизни», написанными удивительно сдержанно, горько и мудро, «не-парадоксально» (5, 139—140), а также всей психологической атмосферой обеда, собственно и спровоцировавшей скандальный спич.

Сюжет Сильвио отражен в «Записках» — в точном значении слова — *формально*. И вот почему. «С отчаянием» представляя себе, что произойдет на обеде, мечтатель из подполья особенно страдает от того, «как всё это будет мизерно, не *литературно*, обыденно» (5, 141). Ориентация на литературный прообраз для героя Достоевского — явление не случайное, а характерный признак самосознания. Ведь в «Записках» литературные отражения постоянны. Та часть разговора с Лизой, где герой пытается заставить девушку содрогнуться перед мыслью о смерти, восходит как к литературному первоисточнику к сцене Лауры и Дон-Карлоса в «Каменном госте»,⁷ а другая — с «заветными идейками» — к стихотворению Некрасова «Когда из мрака заблужденья» и к «жоржсандовским повестям 1850-х годов».⁸ Литературоведение анализировало те моменты из жизни Парадоксалиста, когда он попытался поступать «в сюжете» героев «Что делать?», но реже отмечало вплетенные в те же события элементы сюжета гоголевского Башмачкина. Число отраженных мотивов можно увели-

⁶ Берковский Н. Я. Статьи о литературе, с. 278.

⁷ Берков П. Н. Об одном отражении «Каменного гостя» Пушкина у Достоевского. — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, т. II. М.—Л, 1958, с. 394—396.

⁸ См. об этом: 5, 381 (комментарии к «Запискам из подполья»).

чить.⁹ Иногда они разворачиваются в целые автономные сюжетные линии (например, из пушкинской новеллы, романа Чернышевского, стихотворения Некрасова), иногда «оформляют» отдельные эпизоды (например, из «Шинели» и «Каменного гостя»). Но самые их множественность и постоянство показывают, что *осмысление себя в сюжетах литературных героев является принципиальной чертой мышления подпольного человека*.¹⁰ И не только мышления, но и поведения, ибо герой пытается действовать в заимствованных сюжетах и по их законам. Герой заимствует сюжеты потому, что не имеет своих, а те, в которые втягивает его конкретная реальность, представляются «пошлыми, мизерными» — «не литературными». Подпольный герой литературными реминисценциями создает для себя отраженную жизнь, поскольку подполье — категория, литературно восходящая к «Скупому рыцарю»,¹¹ — не знает и не дает действительной. Самоотчуждение Парадоксалиста, оппозиционное и бунтарское в первопричине, ведет к трагедии искусственного, в данном случае — литературно отраженного существования.

Контраст литературного источника и его отражения в «Записках», несомненно, пародиен, но относительно их героя, а не оригинала. Это не пародирование Достоевским оригиналов и не «преодоление» «высоких романтических» героев через раскрытие их возможностей в подпольном типе. Потребность подпольного человека в самоэстетизации через литературное отражение исследована Достоевским как один из аспектов «трагической и уродливой» сущности «настоящего человека русского большинства».

Другой характер — более опосредованный, сложный и сокровенный — носит отражение «Выстрела» в трагической новелле «Кроткая».

В «Записках», как мы видели, пушкинское произведение преломлено через субъективное сознание героя, т. е. в одной плоскости; в «Кроткой» же следы его можно обнаружить в нескольких плоскостях, захватывающих пушкинский материал избирательнее и в то же время шире, чем мстительное сознание Парадоксалиста.

На фабульном уровне к «Выстрелу» здесь восходит основной мотив предыстории героя Достоевского — «потеря репутации» вследствие отказа выйти на дуэль. В пушкинской повести открытая композиционная роль этого мотива несколько затеняет

⁹ См., например: Одинокое В. Г. Об одной литературной реминисценции в «Записках из подполья». — В кн.: Достоевский. Материалы и исследования, т. 2. Л., 1976, с. 82—87.

¹⁰ Речь идет о мышлении подпольного героя, как оно выразилось во второй части «Записок», без соотнесения и корректировки с первой.

¹¹ Впервые указал А. Л. Бем в статье «Достоевский — гениальный читатель» (О Достоевском. Сб. II. Прага, 1933, с. 17). См. также: 5, 378; Благой Д. Д. Достоевский и Пушкин. — В кн.: Благой Д. Д. От Кантемира до наших дней, с. 455—456.

его психологическое «сопровождение», тогда как в повелле Достоевского именно из него вырастает жизненная катастрофа героя.

О скандале за карточным столом в доме Сильвио рассказывает подполковник И. Л. П., один из тех, кто собственно и создает «общественное мнение», репутацию человека. Поэтому его реакция на происшествие и поведение Сильвио в нем — лишь последовательное выражение этого мнения. «Мы не сомневались в последствиях и полагали нового товарища уже убитым <...> Мы с удивлением спрашивали: неужели Сильвио не будет драться? <...> Это было чрезвычайно повредило ему во мнении молодежи <...> Но после несчастного вечера мысль, что честь его была замарана и не омыта по его собственной вине, эта мысль меня не покидала и мешала мне обходиться с ним по-прежнему; мне было совестно на него глядеть» (*Пушкин*, VIII, 66—67). Наметившееся здесь резкое столкновение различных представлений о личном достоинстве, чести и храбрости, столкновение, в котором один человек, Сильвио, осмеливается гордо противопоставить свое мнение общему, чреватое острым конфликтом и самыми драматическими последствиями — и событийными, и психологическими. Чреватое, но не реализовано: «Однако ж мало-помалу всё было забыто, и Сильвио снова приобрел прежнее свое влияние» (*Пушкин*, VIII, 67). В то же время именно потенциальная конфликтность происшествия обусловила композиционную роль мотива «потерянной репутации»: *оправдываясь перед И. Л. П.*, Сильвио рассказывает ему о своей дуэли с графом.

Как и Сильвио, герой Достоевского разошелся с офицерским окружением в понимании чести личной и полка и «отказался с гордостью» подчинить свое мнение общему. Небольшая перестановка биографических реалий (герой «Кроткой» — офицер, которого не любят товарищи, а Сильвио — один не военный среди обожавшей его молодежи) обнаружила, во-первых, всю полноту конфликтности ситуации пушкинского произведения, а во-вторых, неотвратимо привела героя Достоевского к катастрофе, которая, по его признанию, «каждый день и каждый час давила его» (XI, 463).

Показательно, что в размышлениях о происшедшем у обоих героев появляется категория случайности. Для Сильвио скандал — нелепый случай, задевший его самолюбие, но могущий помешать ему в выполнении главной цели: «Если бы я мог наказать Р***, не подвергая вовсе моей жизни, то я б ни за что не простил его <...> я не имею права подвергать себя смерти» (*Пушкин*, VIII, 68). Поэтому, отказываясь от дуэли, он стремится избежать случайности, не позволить судьбе играть с ним по своему произволу, по капризу. Герой «Кроткой» чувствует себя «разбитым духом», переживает «падение ума и воли» не только из-за «тиранической несправедливости» товарищей («общего мнения»), но и из-за нелепой случайности целого происшествия: «... нет ничего обиднее

и несноснее, как погибнуть от случая, который мог бы и не быть, от несчастного скопления обстоятельств, которые могли пройти мимо, как облака. Для интеллигентного существа унижительно» (XI, 463). Значит, конкретную общественную катастрофу «родового дворянина» и офицера «блестящего полка», выброшенного вдруг за борт сословной жизни, герой рассматривает как проявление более общей экзистенциальной, как произвол судьбы, вдруг капризно отнявшей у личности все свои дары. Иными словами, в отдаленной философско-этической перспективе намечается соприкосновение «бунтов» Сильвио, подпольного мечтателя и героя «Кроткой» против косной и несправедливой природы.

Но из трех героев только ростовщик, «цитующий Гете», усматривает экзистенциальный смысл в жизненных коллизиях «из Сильвио», что придает новый, иногда неожиданный смысл их отражению и сочетанию в «Кроткой». Таково, например, содержание мотива «мести» и перераспределение ролей, по сравнению с «Выстрелом», в сюжете этого мотива.

С одной стороны, мотив мести в «Кроткой» ближе к пушкинскому произведению, чем в «Записках из подполья». Там жизненная катастрофа и отмщение за нее остались мечтой подпольного героя, «литературным возмещением» за пошлость и бессобытийность реального существования. У героя «Кроткой», как и у Сильвио, мысль о мести превращается в страсть, всецело захватывающую человека и преобразующую его жизнь, его отношения к миру. Сильвио признается: «С тех пор не прошло ни одного дня, чтоб я не думал о мщении» (*Пушкин*, VIII, 70). Герой Достоевского: «Послушайте, господи, я всю жизнь ненавидел эту кассу ссуд первый, но ведь в сущности, хоть и смешно говорить самому себе таинственными фразами, а я ведь „мстил же обществу“, действительно, действительно, действительно!» (XI, 450).

С другой стороны, объект и смысл «мести» у героев «Выстрела» и «Кроткой» различны, что чувствуется уже в цитированных признаниях. Какие бы общественно-психологические и философско-этические проблемы ни угадывались за конфликтом Сильвио, противник его с самого начала не только персонафицирован, но именно персонален. А потому месть его конкретна и имеет целью произвести «переворот сознания» в противнике: «... я видел твое смятение, твою робость; я заставил тебя выстрелить по мне, с меня довольно. Будешь меня помнить. Предаю тебя твоей совести» (*Пушкин*, VIII, 74).

«Обидчик» героя «Кроткой» многолик в общественно-реальном плане (офицеры полка) и безлик в экзистенциальном. А потому отмщение его теряет конкретное, прямое содержание и вектор движения. Местью героя Достоевского становится стремление достичь такого жизненного положения, которое сделало бы его неуязвимым для общественного презрения и случайностей бытия: «Вы отвергли меня, вы, люди то есть, вы прогнали меня с презрительным молчанием. На мой страстный порыв к вам вы отве-

тили мне обидой на всю мою жизнь. Теперь я, стало быть, вправе был оградиться от вас стеной, собрать эти тридцать тысяч рублей и окончить жизнь где-нибудь в Крыму, на Южном берегу, в горах и виноградниках, в своем имении, купленном на эти тридцать тысяч, а главное, *вдали от вас, но без злобы на вас, с идеалом в душе*, с любимой у сердца женщиной, с семьей, если бог пошлет, и — помогая окрестным поселянам» (XI, 455; курсив наш, — Р. П.).

Кроме того, ожидание часа мщения для Сильвио — временное, переходное состояние (как бы продолжительно оно ни было), а для героя Достоевского — постоянное. Поэтому пушкинский герой, на этот период «суживает» всю свою жизнь до доминирующей идеи, а герой «Кроткой» идею мести экстраполирует на бытие, строя на принципе отчуждения целую экзистенциальную философию. Но при такой экстраполяции в сферу «отмщения» попадают все люди, с которыми сталкивается ростовщик и которые, таким образом, становятся невинными жертвами его конфликта с миром. Вот почему столь же великодушная в субъективной идее и конечной цели, как и месть Сильвио («вдали от вас, но без злобы на вас, с идеалом в душе»; «великодушное наказание») месть героя «Кроткой» объективно на практике оборачивается бездушием и жестокостью.

Казалось бы, если в данном случае и можно говорить об отражении пушкинского произведения, то только по контрасту. Однако в «сюжете Сильвио» есть детали, этически неоднозначные и несводимые к «наказанию великодушием». Ведь в кабинете графа Сильвио *трижды* держит его под прицелом, медля, опуская пистолет, намеренно продлевая нравственную пытку, которой подвергает человека, находящегося в его полной и безраздельной власти. Не случайно эту часть «сюжета Сильвио» Пушкин преломляет не через его сознание, а через сознание графа, т. е. страдающей стороны. «Я отмерил двенадцать шагов и стал там в углу, прося его выстрелить скорее, пока жена не воротилась. Он медлил — он спросил огня. Подали свечи. — Я запер двери, не велел никому входить и снова просил его выстрелить. Он вынул пистолет и прицелился... Я считал секунды... я думал о ней... Ужасная прошла минута! Сильвио опустил руку <...> Я выстрелил... и, слава богу, дал промах; тогда Сильвио (в эту минуту он был, право, ужасен) Сильвио стал в меня прицеливаться. Вдруг двери отворились, Маша вбегает <...> он хотел в меня прицелиться... при ней! Маша бросилась к его ногам. — Встань, Маша, стыдно! — закричал я в бешенстве; — а вы, сударь, перестанете ли издеваться над бедной женщиной? Будете ли вы стрелять или нет?» (Пушкин, VIII, 73—74). В. С. Узин считал «замедленный темп» этой «знаменательной сцены» выражением пристального, холодного внимания экспериментатора, стремящегося безошибочно определить результат опыта, в данном случае разрешить загадку человеческой жизни. «Сильвио подавляет в себе

бушующие чувства; он становится холодным и расчетливым. Как будто под микроскопом разглядывает он человеческую жизнь — в ее страстном борении со смертью. Стрелять? — нет еще, помедлить еще немного, чтобы не обманули зрение и слух, чтобы крепко, окончательно, раз навсегда, убедиться в великой правоте своей правды. Ему не нужна жизнь графа, трепещущая смерти, — ему нужно вырвать загадку тайны, наполнившей его душу. И вот он терпеливо дожидается той минуты, когда в комнату врывается графиня. Поистине теперь только происходит очная ставка жизни со смертью. Кто же должен победить в этом поединке? Конечно, жизнь. Для Сильвио нет других решений. Перед нами уже не мститель, а строгий, нелицеприятный судья. Он предает графа его „совести“, он изрекает приговор: граф теперь может жить, так как жизнь стала для него полной высокого смысла и значения». ¹² Не касаясь вопроса о том, насколько близко пушкинскому тексту «прочитал» В. С. Узин «Выстрел», замечу, что в его интерпретации Сильвио и сама сцена звучат «по-достоевски». Критик увидел в сцене жестокий эксперимент, цель которого — решение общеприкладного вопроса о смысле и ценности человеческой жизни, испытание своей и чужой жизнью, причем люди (граф и графиня) играют здесь служебную роль: испытываются не они, не субъекты, а идеи. Предельная жестокость Сильвио оказывается в таком случае необходимым условием «чистоты» и достоверности эксперимента, к тому же — решающего (*exigentia crucis*), т. е. такого, который раз и навсегда ответит на вопрос-идею, «конечную» («изначальную») для существования личности и ее ориентации.

Иными словами, в интерпретацию пушкинского произведения включены все характернейшие особенности проблематики, героев и законов их художественного бытия в эстетической реальности Достоевского. Если на основании прочтения Узиным «Выстрела» обратиться к «Кроткой», то можно ли считать, что Достоевский в трагической истории героя своей новеллы развернул психологический «подтекст» сюжета Сильвио и проявил те потенциальные возможности «подпольного типа», которые последний в себе заключал? Мы полагаем, что нельзя. «Кроткая» развивает не тип и не сюжет Сильвио (как Алексей Иванович в «Игроке» развивал тип и сюжет Германна), а *этическую проблему, вставшую в связи с типом и сюжетом*. Такой вывод подтверждается и перераспределением ролей в сюжете мести у Достоевского по сравнению с Пушкиным.

«Часом мести» Сильвио считал момент наиболее полного ощущения соперником счастья: «Посмотрим, так ли равнодушно примет он смерть перед своей свадьбой, как некогда ждал ее за че-

¹² Узин В. С. О повестях Белкина. Из комментария читателя. Пб., 1924, с. 27.

решнями!» (*Пушкин*, VIII, 70). Тот же этический антураж и сюжет в мечтаниях Парадоксалиста: «Он будет женат и счастлив. У него будет взрослая дочь...» (5, 150). У Достоевского сохранены все элементы этого сюжета, но в «перевернутом», «зеркальном» виде. У него не обидчик, а обиженный достиг известного благополучия и счастлив с молодой и прекрасной девушкой, недавно ставшей его женой, а Ефимович, который «более всего зла <...> нанес в полку» (XI, 456—457), совершенно неожиданно вторгается в устоявшийся мир ростовщика, грозя разрушить его до основания. Повторяется у Достоевского и ситуация второй дуэли: «И знаете, — крикнул он (Ефимович, — *Р. П.*) мне вслед, — хоть с вами и нельзя драться порядочному человеку, но, из уважения к вашей даме, я к вашим услугам... Если вы, впрочем, сами рискнете...» (XI, 459). Иными словами, у Достоевского «полк», «общественное мнение», «обидчик» в лице Ефимовича появляется с оставшимся за ним выстрелом (т. е. принимает на себя часть сюжета Сильвио), а главный герой новеллы дважды не отвечает на вызов (как Сильвио дважды не ответил на выстрел графа). Таким образом, Достоевский как бы расщепляет пушкинский сюжет, что сразу вскрывает конфликтную суть соотношения между его элементами. Особенности столкновения героя «Кроткой» с миром исключают его инициативность, как было в сюжете Сильвио, и катализатором конфликтных отношений становится, в отличие от пушкинского произведения, «третье лицо», постороннее изначальному конфликту, но втянутое в его силовое поле. Кроткая не провоцирует второго поединка мужа с оставленным им миром ни в общественно-бытовом, ни в экзистенциальном планах. Она пытается обнаружить содержание их конфликта, чтобы определить свое к нему отношение и свое в нем место, чтобы стать либо на сторону мужа, либо на сторону «мира», «общественного мнения». Однако ее попытка не принесла однозначного результата. Насмешливое презрение к мужу, желание унижить его уравниво и негодующим и саркастическим презрением к Ефимовичу. Отсюда ночная сцена с револьвером, приставленным Кроткой к виску мужа. Не касаясь этического содержания событий в аспекте героини, следует заметить, что в плоскости героя оно адекватно завершающему пушкинский сюжет выстрелу Сильвио. «...Я знал всей силой моего существа, что между нами в это самое мгновение идет борьба, страшный поединок на жизнь и смерть, поединок вот того самого вчерашнего труса, выгнанного за трусость товарищами. Я знал это, и она это знала, если только угадала правду, что я не сплю, — говорит герой (XI, 464). И еще: «Выдержав револьвер, я отомстил всему моему мрачному прошедшему» (XI, 464).

Но если для Пушкина моментом мести сюжет героя заканчивается, то для Достоевского — нет. И не только потому, что ростовщик так и не узнал, угадала ли Кроткая «правду», т. е.

стал ли ночной инцидент моментом в переоценке ею мужа и его конфликта с миром. Главное потому, что этот конфликт двупланов и разрешение его в общественно-бытовом плане не обозначает разрешения в экзистенциальном. Отчуждение, которое теоретически мыслилось герою единственной позицией в экзистенциальной плоскости отношения к миру, на практике обернулось «тиранической несправедливостью» к единственному человеку, оставленному им для себя.

В этой плоскости он должен пережить страшную трагедию возмездия, чтобы прийти к тому перевороту сознания, который составлял цель мести Сильвио. Пушкинский герой сказал графу: «Будешь меня помнить. Предаю тебя твоей совести» (*Пушкин*, VIII, 74). «Фантастический рассказ» Достоевского и представляет собой процесс работы «совести», этического сознания героя, выносящего себе приговор: «Измучил я ее — вот что» (XI, 474). Поэтому за внешней диаметральной противоположностью финалов героев начинает просматриваться известное сходство авторских решений. Сильвио отдал свою жизнь за свободу людей, во имя их. Эпизод не только героизирует его, но обнаруживает этический смысл опыта, вынесенного им из истории прошлого и эксперимента с графом: человеческая жизнь ценна, и нельзя отбирать ее бессмысленно, но ценностный смысл ей может придать только любовь к людям, служение им. Потрясающий по трагической глубине и философской широте финал «Кроткой» звучит так: «Люди на земле одни — вот беда. „Есть ли в поле жив человек?“ — кричит русский богатырь. Кричу и я, не богатырь, и никто не откликается. Говорят, солнце живит вселенную. Взойдет солнце и — посмотрите на него, разве оно не мертвец? Всё мертво и всюду мертвцы. Одни только люди, а кругом молчание — вот земля. „Люди, любите друг друга“ — кто это сказал? чей это завет? Стучит маятник, бесчувственно, противно. Два часа ночи. Ботиночки ее стоят у кровати, точно ждут ее... Нет, серьезно, когда ее унесут, что ж я буду?» (XI, 475). В этом финале главное — не только боль потрясенного сознания, но и предельно острое ощущение трагедии разобщения, одиночества, отчуждения людей. То, что было позицией и философским кредо, стало бедой и признанием вины. Вселенской бедой, трагедией людей, отказавшихся от единственного, что дает смысл и ценность жизни, — от любви друг к другу. И вселенской виной, не отменяющей личной. Герой Пушкина реализовал свой драматический опыт, герой Достоевского оставлен в момент катастрофы и прозрения, когда «пелена спала». И в данном смысле герой «Кроткой» ближе пушкинскому «Выстрелу», чем подпольный мечтатель. В «Кроткой», как и в «Записках из подполья», — «трагизм подполья, состоящий в страдании, в самоказни, в сознании лучшего и в невозможности достичь его». Но финал трагической новеллы содержит и катарзис: ее герой освобождается от того, что было «главным» в сознании «подпольщика» — от «яркого убеждения <...> что и

все таковы, а стало быть, не стоит и исправляться».¹³ Значит, в «Кроткой» происходит не только авторское разоблачение подполья, но намечается и преодоление его героем. А потому совмещение в ростовщике функций мстителя и объекта возмездия с использованием в каждой из них мотивов «Выстрела» переносит отражение пушкинской повести из сферы субъективного сознания героя (как в «Записках из подполья») в сферу структуры, авторского художественного мышления.

Таким образом, трагическая новелла Достоевского демонстрирует тот вид отражений, который не является ни преодолением романтического героя Пушкина, ни раскрытием его морально-философских возможностей. Это скорее скрытая парафраза, если воспользоваться дефиницией Р. Г. Назирова.¹⁴ В ней в специфически «достоевский» социально-этический и философский комплекс включены те моменты сюжета «Выстрела», которые потенциально содержали этическую проблематику, близкую Достоевскому. Преображенная в новом контексте, проблематика эта может рассматриваться не как расшифровка пушкинской повести, но как свидетельство принадлежности ее к тем «конечным» вопросам человеческого бытия, которые в разной мере и в разных формах извечно проявляются в историческом развитии общества и личности. Кроме того, отражение «Выстрела» в «Кроткой», вовсе не обязательно осознанное Достоевским, может быть рассмотрено как любопытный пример психологии творчества писателя, использования им для разработки своих проблем уже сложившегося «языка искусства (образов, сюжетных построений, фабульных ходов и ситуаций)».¹⁵

¹³ Лит наследство, т. 77. М., 1967, с. 342.

¹⁴ См.: Назиров Р. Г. Реминисценция и парафраза в «Преступлении и наказании». — В кн.: Достоевский. Материалы и исследования, т. 2, с. 91—95.

¹⁵ Благой Д. Д. Достоевский и Пушкин, с. 472.

ДОСТОЕВСКИЙ И ЛЕВ ТОЛСТОЙ

(Статья вторая)¹

1

В отличие от Достоевского Толстой никогда бы не мог отнести себя к поколению писателей, «вышедших» из гоголевской «Шинели»: призрачный мир, обрисованный Гоголем в его петербургских повестях, мир, где бедный чиновник — Поприщин или Акакий Акакиевич — ведет затаенную, но столь же призрачную борьбу за свое человеческое достоинство против обезличивающих и стирающих его в порошок «условий человеческого существования», долгое время оставался вне поля зрения Толстого — человека и писателя.² Поэтому не случайно не только от молодого, но и от позднего Толстого до нас не дошло свидетельств о внимании и интересе его к «Бедным людям» или «Двойнику», хотя, как мы хорошо знаем, «Бедные люди» потрясли своих первых читателей — Белинского, Некрасова, Григоровича, надолго сохранили благодарное воспоминание в душе поколения Герцена и Чернышевского. Несравненно созвучнее, чем «Бедные люди», «Двойник», «Господин Прохарчин», были Толстому повести Достоевского 1840-х годов о «мечтателе» — «Белые ночи», «Неточка Незванова» или написанный в крепости и опубликованный в 1857 г. «Маленький герой». Но хотя сопоставление их с «Детством» и «Отрочеством» и другими ранними повестями Толстого указывает на сходство ряда тем и психологических мотивов, а равно и на близость самого метода психологического анализа

¹ Статью первую см.: Фридлендер Г. М. Достоевский и Лев Толстой. (К вопросу о некоторых общих чертах их идейно-творческого развития). — В кн.: Достоевский и его время. Л., 1971, с. 67—87.

² Хотя «Шинель» произвела на Толстого, по собственному признанию, в молодые годы «большое впечатление» (Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., т. 66. М., 1953, с. 67. — Далее сочинения Толстого цитируются по этому изданию, с указанием тома и страницы).

в ранних повестях обоих писателей, близость эта вряд ли была осознана молодым Толстым и очевидна скорее для нас, чем для первых читателей «Детства» и «Маленького героя».³

Не случайно поэтому первым произведением Достоевского, которое произвело на Толстого глубокое и сильное впечатление, были «Записки из Мертвого дома». В отличие от отзывов о других произведениях Достоевского, которые по-разному оценивались Толстым в разное время и в суждениях о которых восхищение и сочувствие сменяются то различными оговорками, то прямым неодобрением и порицанием, отзывы его о «Записках» были неизменно одобрительными на протяжении всей жизни. Уже 22 февраля 1862 г. в письме к А. А. Толстой он просил ее достать и прочесть «Записки из Мертвого дома», мотивируя свою просьбу тем, что прочесть «это нужно» (60, 149). А спустя почти 30 лет Толстой писал о «Записках» Страхову: «На днях нездоровилось, и я читал Мертвый дом. Я много забыл, перечитал и не знаю лучше книги из всей новой литературы, включая Пушкина. Не тон, а точка зрения удивительна — искренняя, естественная и христианская. Хорошая, назидательная книга. Я наслаждался вчера целый день, как давно не наслаждался» (63, 24).⁴

В «Записках из Мертвого дома» Толстого должна была порождать страстная вера человека, во многом чуждого ему по своей биографии и психологическому складу, в то, в чем не менее горячо убежден был сам Толстой, — во внутреннюю красоту души простого русского человека и в превосходство присущих ему нравственных ценностей над нравственными ценностями образованного дворянского меньшинства. Как для Нехлюдова, Оленина и других героев молодого Толстого, — путь главного героя «Записок из Мертвого дома» к народу нелегок, — его желание найти общий язык с окружающими его в остроге крестьянами и солдатами, с людьми из низовой, народной среды натывается на стихийное недоверие и сопротивление, вызванное сознанием, что он — «чужой», «дворянин», что по рождению, воспитанию, социальным привычкам Горянчиков принадлежит к классу эксплуататоров, — «железных носов», «заклевавших» народ. Но, отдавая себе, подобно Толстому, отчет в существовании роковой пропасти, отделяющей образованного дворянина от народа, Достоевский, как и автор «Казакон», не делает вывода о том, что через эту пропасть нельзя перейти. С любовью и восхищением, и притом без всякой предвзятости и слащавой сентиментальной идеализа-

³ О близких чертах психологического искусства молодого Достоевского и раннего Толстого см.: Спивак Р. С. Индивидуальное своеобразие раннего Толстого в анализе «диалектики души». — В кн.: Творчество Л. Н. Толстого. Вопросы стиля. Пермь, 1963, с. 51—57.

⁴ Страхов подарил это письмо Толстого Достоевскому, который «был обрадован» и горд похвалами Толстого. — См. об этом: Гусев Н. Н. Летопись жизни и творчества Л. Н. Толстого, т. I. М., 1958, с. 528 (где дана сводка всех источников).

ции, которую так не любил Толстой, изображает автор «Записок» живое разнообразие народных характеров от «кротких» Алея или Сушилова, ловкого, веселого, никогда не унывающего Бакланова до суровых, «ожесточившихся» Петрова или Орлова (в которых Достоевский прозревает черты, близкие Пугачеву и другим народным «вожакам», характерным для прошлых бурных эпох народной истории). И он горячо и убежденно указывает на «огромные силы», сокрытые в душе и сердце народной России, силы, от которых зависит ее настоящее и будущее. На примере своих отношений с Алеем, Сушиловым, тем же Орловым рассказчик «Записок из Мертвого дома» показывает, что — при всем различии их образования и духовного склада — между ним и окружающими его людьми из народа неожиданно для них самих не раз возникало в годы их общения взаимопонимание. В такие минуты разделявшие их обычно преграды исчезали под наплывом более мощного, радостного ощущения объединяющего их товарищества.

По убеждению Толстого — в отличие от других авторов повестей и романов из народной жизни 1840—1850-х годов — крестьянин был для образованного дворянского читателя не «младшим», а «старшим» братом. Не дворянину надо было учить крестьянина, как жить, утверждал он в «Казаках» и педагогических статьях 1860-х годов, — ему самому нужно было учиться у крестьянина искусству жить. В «Записках из Мертвого дома» внимание Толстого должны были поэтому особенно поразить эпизоды, в которых сквозит близкий этому взгляд на взаимоотношение «верхов» и «низов». Уже у Пушкина в «Капитанской дочке» Савельич, хотя и весьма почтителен к Петруше как к «барину», смотрит на него в душе как на малого ребенка, который нуждается в его мудром покровительстве и заступничестве (что Пушкин и подтверждает ходом рассказа). И у Достоевского Петров в главе «Баня» относится к герою с той ласковой снисходительностью, с какою взрослый человек относится к ребенку. Уча Алея грамоте, герой-рассказчик получает от него и от других своих товарищей по острогу нечто неизмеримо более ценное и важное — то, что он никогда не забудет, выйдя на свободу.

Сочувствие автора народной России, его озабоченность ее судьбами, страстные раздумья над отношениями в России «верхов» и «низов», неверие Достоевского не только в официальную законность, но и в самонаветшие западные буржуазные правовые теории, ярко и любовно обрисованная им галерея народных характеров — привлекательных и отталкивающих, могучих и слабых — таковы мотивы, вызвавшие особые интерес и сочувствие Толстого к «Запискам из Мертвого дома». Но и в самой форме «Записок» Толстой нашел известный аналог своим тогдашним художественным исканиям.

В 1868 г. Толстой писал в статье «Несколько слов по поводу книги „Война и мир“»: «Начиная от „Мертвых душ“ Гоголя и до „Мертвого дома“ Достоевского, в новом периоде русской лите-

ратуры нет ни одного художественного прозаического произведения, немного выходящего из посредственности, которое бы вполне укладывалось в форму романа, поэмы или повести» (16, 7).⁵

Отталкиваясь от схем обычного, любовного и семейного западноевропейского романа, стремясь к разработке более широкой, свободной, «естественной» формы повествования, Толстой в «Записках из Мертвого дома» ощутил близкое ему стремление к созданию — в противовес господствующим на Западе типам романа — образца иного, «неканонического» по жанру произведения.

Со времен «Детства» и «Отрочества» Толстой почти все свои вещи строил на автобиографической основе. За Иртеньевым, Нехлюдовым, Олениным неизменно в сознании их читателя возникал образ самого автора. Не только «Детство» и «Отрочество» воспринимались читателем как своеобразные «мемуары», но и «Набег» и «Рубка леса» связывались в его сознании с непосредственными переживаниями автора на Кавказе, а «Севастопольские рассказы» — как отражение увиденного и пережитого Толстым в осажденном Севастополе.

Автобиографизм, свойственный ранним произведениям Толстого, далеко не является для них чем-то вторичным, более или менее случайным и внешним. Скорее он имел для автора глубоко принципиальный характер. Молодой Толстой не хотел, чтобы его произведения воспринимались читателем как простая беллетристика в банальном смысле слова — как нечто всего лишь искусственное, «сочиненное». С первых шагов своей литературной деятельности Толстой отдавал себе ясный отчет в том, что и в России, и на Западе в его время перед литературой стояла опасность — потерять свой серьезный смысл, превратиться в простое «сочинительство», в «искусство смеха и слез». Толстой же хотел, чтобы произведения его воспринимались читателем как живая и доподлинная «правда», имеющая отношение к самым серьезным и насущным предметам жизни и самым важным заботам современного человека.

Мало того, что Толстой идет ко всему, о чем он пишет, от увиденного и глубоко пережитого, — он хочет, чтобы и читатель постоянно ощущал его произведение не как нечто «вымышленное», «сочиненное», а потому и необязательное, но как доподлинную живую истину переживаний реального современного человека. Непосредственно ощущаемое читателем присутствие автора, глубоко личный тон повествования, отказ от условного, вымышленного сюжета, группировка событий вокруг определенного момента жизни автора-рассказчика или психологически близкого ему героя-«двойника» необходимы Толстому для того, чтобы про-

⁵ Ту же мысль Толстой повторил много лет спустя в разговоре с А. Б. Гольденвейзером. — См.: Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого, т. I. М., 1902, с. 93.

изведения его воспринимались как нечто принципиально более достоверное, важное и нужное, чем обычная беллетристика.

То же стремление мы встречаем в «Записках из Мертвого дома». Перед нами — не «роман», но «записки», не вымышленный, «сочиненный» рассказ, но как бы кусок из «живой жизни» автора. Начав рассказ от лица выдуманного Горянчикова, представив его читателю и пересказав его биографию, автор вскоре забывает о нем и демонстративно говорит дальше о себе самом. И этот автобиографизм, как в ранних произведениях Толстого, придает всему тому, о чем ведется рассказ, характер необычной доподлинности, делает особо весомым каждое написанное слово. Ибо то, что описано автором, не только описано, но и пережито им. Если бы сам он не провел четыре года в николаевском остроге, слово рассказчика «Записок» не было бы так достоверно и не проникало бы в душу так глубоко.

С автобиографизмом «Записок» связана другая близкая Толстому особенность этого произведения, на которую справедливо указал В. Б. Шкловский,⁶ — автобиографическая форма рассказа служит Достоевскому, как и молодому Толстому, здесь средством своеобразного «монтажа», средством «сцепления» (пользуясь выражением Толстого) различных, не связанных между собою сюжетно лиц и эпизодов. Каждый из многочисленных персонажей «Записок» является центром своей индивидуальной, особой «истории», и все эти отдельные «истории», сплетаясь в сознании героя-рассказчика в единое целое, вызывают перед ним и перед читателем «Записок» сложный и многоликий образ страдающей и ищущей своего пути народной России.

2

Особый, важный вопрос сложной истории идейно-творческих взаимоотношений Толстого и Достоевского 1860-х годов превосходно освещен в статьях А. Зегерс, созданных в годы второй мировой войны, статьях, вдохновленных героической борьбой советского народа с гитлеровским фашизмом.⁷ Это — вопрос о близких чертах в критике обоими великими русскими писателями буржуазной идеи «наполеонизма».

В одни и те же годы Толстой работал над «Тысяча восемьсот пятым годом», который вскоре перерастает в историческую эпопею «Войну и мир», а Достоевский — над «Преступлением и наказанием». И хотя каждый из них замыслил свое произведение, не думая о другом, в замыслах Толстого и Достоевского — внешне столь несходных между собою — неожиданно сегодня для нас

⁶ Шкловский В. За и против. Заметки о Достоевском. М., 1957, с. 85—125.

⁷ См.: Seghers A. Über Kunstwerk und Wirklichkeit. II. Erlebnis und Gestaltung. Berlin, 1971, S. 148—156.

проступают почти не обращавшие на себя внимание критики XIX века сходные черты.

В отличие от плеяды выдающихся западноевропейских поэтов-романтиков, в восприятии которых образ Наполеона был еще окружен героическим или высоким трагическим ореолом и которые склонны были противопоставлять его лик образам своих заурядных и прозаических современников, Толстой и Достоевский вслед за Пушкиным первые в мировой литературе увидели в Наполеоне не то, что возвышало его над их буржуазной современностью, но делало ее предтечей и своеобразным «пророком». Герои романов Стендала или Мюссе, восхищавшиеся в юности Наполеоном, считали своей исторической трагедией то, что они «опоздали» явиться на историческую сцену вместе с Наполеоном и что их молодые годы пришлись на последующую, мрачную полосу политической реакции, под покровом которой уже зрело будущее царство расчета, буржуазной пошлости и мелочности. Толстой и Достоевский же, подобно Марксу, показали, что не только в «великом» Наполеоне были заложены основные черты его вульгарного племянника, Наполеона «малого», но что самая идея «наполеонизма» глубоко бесчеловечна, буржуазна и антидемократична по своей сущности. Это было громадное эстетическое и вместе с тем социально-психологическое открытие, значение которого для мировой литературы трудно преувеличить.

Автобиографизм ранних толстовских рассказов и «Записок из Мертвого дома», напряженный, постоянно возраставший и у Толстого и у Достоевского интерес к народной России, беспощадное отрицание ими идеи «наполеонизма», стремление обоих писателей к созданию жанра романа-эпопеи, сближающее литературно-эстетические искания Толстого периода «Войны и мира» с художественными исканиями Достоевского, нашедшими свое выражение в его предисловии к «Собору Парижской богородицы» В. Гюго и в истории ряда его позднейших замыслов от неосуществленных романов «Атеизм» и «Житие Великого грешника» до «Братьев Карамазовых», полемическая оглядка Достоевского на Толстого в период писания «Подростка» — все это многообразные и сложные свидетельства еще не раскрытого до конца тесного взаимодействия их писательской мысли. Но едва ли не самым важным свидетельством поразительной близости художественных исканий Достоевского и Толстого является, как представляется автору настоящих строк, роман Толстого «Анна Каренина».

Недавно Г. А. Бялый уже сделал интересную попытку сближения «Анны Карениной» с «Идиотом» Достоевского, показав, что, при всем резком и очевидном несходстве этих романов — внешнем и внутреннем, в них разработан ряд общих Толстому и Достоевскому «вечных» тем и даже в самом построении обоих произведений просвечивают «черты близости». «В центре каждого из них — образ женщины, гордой и несчастной, жертвы среды и обстоятельств, мучимой людьми и жестоко мучающей других,

вольной и невольной виновницы чужих бед <...> Другой центр обоих романов составляет идеологический герой, носитель идем общего благополучия и счастья, полного изменения мира, изменения бескровного, но всестороннего и глубокого <...> Оба героя связывают свои надежды и мечты со специфическими русскими жизненными началами, резко отличными от тех, на которых стоит Запад. Характерно также, что и Мышкин, и Левин — по складу ума и натуры своеобразные аристократические демократы <...> Одного интересуют при этом больше вопросы социально-нравственные, другого — социально-экономические, но родство их взглядов и общественного самоопределения несомненно.⁸

Однако, при всей меткости наблюдений Бялого, показательнее и важнее, с нашей точки зрения, не «черты близости» отдельных образов и проблематики названных им двух романов, но самое основное зерно замысла «Анны Карениной».

Эпопея «Война и мир» была, по выражению Достоевского, романом «в историческом» роде (13, 454). В «Анне Карениной» же прежний романист-«историк» обратился, подобно автору «Идиота», непосредственно к анализу живой «текущей» действительности. В 1860-е годы от сцены возвращения декабриста из Сибири Толстой мысленно перенесся к 1825, а затем — к 1812 и даже к 1805 году. Свои идеи и впечатления, рожденные эпохой крестьянской реформы, эпохой Наполеона III и Крымской войны Толстой обобщил в романе о другой, предшествовавшей ей, законченной и обозримой эпохе. В истории создания «Анны Карениной» мы видим иное, противоположное: от своеобразного исторического, былинного сюжета о «неверной жене», Толстой обращается к живой злобе дня. Личную драму героев он связывает в эпилоге с событиями, незавершенными в самой действительности: добровольческим движением, борьбой за освобождение славянства. Все это — результат не только определенного сдвига в индивидуальном развитии Толстого-романиста, но и воздействия на него общей атмосферы русской жизни 1870-х годов и русской литературы.

Но самое главное, что отличает «Анну Каренину» не только от «Войны и мира», но и от других произведений Толстого 1850—1860-х годов, что героиня его — своеобразная «преступница». Так же, как Раскольникова, Соню Мармеладову или ее отца, жизнь подвела Анну к роковой черте — и героиня Толстого «преступает» эту черту, нарушая не только законы среды, традиции, сложившиеся нормы бытия того общества, в котором она живет, но и высший моральный закон, начертанный неизгладимыми знаками в собственной ее душе. В соответствии с этим история Анны в понимании автора — это не только история ее внешних тяжелых испытаний, но и история совести героини, которая должна до конца испытать всю чашу своих заблуж-

⁸ Бялый Г. А. Русский реализм конца XIX века. 1973, с. 55—56.

дений и страданий для того, чтобы перед смертью, при свете ярко вспыхнувшей на мгновение «свечи» совести, прочесть скорбные страницы книги своей жизни и сделать из нее последний вывод.

Подобно героям Достоевского, встав на роковой путь, Анна идет по нему до конца. Она — не слабый, а сильный человек, сознающий неправду перед собою окружающего общества и неспособный с ним примириться. Долгое время Анна, несмотря на возникающие у нее сомнения, подавляет их, подобно Раскольникову, и, тая эти сомнения не только от других, но и от себя, продолжает верить в свою правоту, убеждать себя в ней. Трагический исход жизни Анны — результат не личной вины героини Толстого или ее слабости, но объективной сложности, неразрешимости всего того круга вопросов, с которым связан ее «бунт».

Однако героиня Толстого не только «преступница», подобно героям Достоевского, она и «несчастливая». Люди и собственная совесть осуждают ее — и все же автор не решается сказать о ней последнего слова, вынести ей простой и однозначный приговор. Эпиграф к роману «Мне отмщение, и аз воздам» говорит о том, что героиня его если и виновна перед людьми, то в то же время и неподсудна человеческому суду. Ее вина — в нарушении не человеческих, но высшего нравственного закона, и судья ее — бог, а не люди.⁹

«Четыре эпохи развития» были задуманы Толстым как история постепенного духовного созревания человека; Толстой намеревался проследить в них основные этапы движения личности — от детства и юности к зрелости. В «Семейном счастье» долгое, зигзагообразное развитие отношений героев медленно подготавливает переломную точку развития этих отношений. Но и после нее события не приобретают катастрофического характера: наступает лишь новая фаза отношений между героями, изобилующая постоянно возникающими новыми осложнениями и конфликтами, но не несущая гибели ни их любви, ни им самим. Точно так же в «Воине и мире», при всей грандиозности и катастрофическом характере описываемых автором исторических событий, действие развивается с эпическими неторопливостью и спокойствием. Рождение и смерть, взлеты и падения и в жизни отдельных героев, и в жизни целых народов здесь как бы растворяются

⁹ Не случайно Достоевский формулировал выраженную в «Анне Карениной» позицию автора в отношении Анны словами, которые в той же мере являются отражением и собственной его авторской позиции: «...лет и не может быть еще ни лекарей, ни даже судей окончательных, а есть тот, который говорит: „Мне отмщение, и аз воздам“». Ему одному лишь известна вся тайна мира сего и окончательная судьба человека. Человек же пока не может браться решать ничего с гордостью своей непогрешимости, не пришли еще времена и сроки» (XII, 210). См. об авторской позиции Толстого в «Анне Карениной» и точках соприкосновения его с позицией Достоевского в этом романе также интересную статью: Свистельский В. А. Логика авторской оценки в романе «Анна Каренина». — В кн.: Толстовский сборник, вып. 5. Тула, 1975, с. 57—68.

в «дыхании» космоса, в чередовании времен года и поколений, в периодической смене приливов и отливов исторического океана. Не то в «Анне Карениной». Уже первая фраза этого романа говорит о нарушении привычного «порядка», о «смешении всего» — хотя пока еще в жизни одной только семьи. В дальнейшем это «смешение всего» становится трагической доминантой общей жизненной атмосферы романа, всех его событий, доминантой, которая с наибольшей силой проявляется в жизненных историях Анны и Левина, но которая звучит в рассказе не только о них одних. Перед нами не обычный роман, но «роман-драма», «роман-трагедия», этим своим подчеркнуто драматическим строением сходный с обычным типом романов Достоевского.

Как и в «Преступлении и наказании», в «Анне Карениной» нет пространной экспозиции. Предыстория героини, формирование характера Анны, ее брак с Карениным, рождение сына отодвинуты в прошлое. Действие начинается в преддверии близкой катастрофы. События в доме Облонских, приезд Анны в Москву, ее случайное дорожное знакомство с матерью Вронского, а затем и с ним самим, сцена бала — все это служит короткой завязкой, после которой сразу наступает поворотный момент в жизни героев. Ответив на чувство Вронского и вступив с ним в связь, Анна оказывается, подобно герою Достоевского, втянута в ход событий, которые — помимо ее воли и желания — неотвратимо увлекают ее за собой. Обо всем дальнейшем она бы могла сказать о себе словами Раскольникова, что ее «черт» тащил (6, 322). После того как Анна «переступила» черту, действие романа приобретает аналитический характер: шаг за шагом выясняются последствия совершившейся катастрофы, одно из них неизбежно рождает следующее. Лавина событий неотвратимо рушится на героиню и увлекает ее за собой. На трагическом крестном пути ее у нее нет свободного выбора, выбор этот сделан раз навсегда, и, сделав его, Анна должна на собственном опыте узнать все роковые последствия своего первого шага, испить чашу до дна.

В силу неотвратимости нависшей над Анной угрозы действие романа от начала к концу ускоряется. Сначала Анна по-прежнему живет в доме мужа; некоторое время внешне все выглядит так, как будто в жизни ее ничего не переменялось. Но затем одна катастрофа следует за другой. Каждая из них, на первый взгляд, не связана с предыдущей. Если рассматривать ее изолированно от других, она вполне может быть сочтена результатом более или менее случайного, индивидуального стечения обстоятельств. Связь Вронского с Анной могла не привести к ее беременности, результат красносельских скачек мог быть другим (и тогда Анна не обнаружила бы так открыто и явно свою любовь, публично нарушив светские условности) и т. д. И все же, как убеждается постепенно героиня, все обрушивающиеся на нее удары — звенья одной и той же цепи. Несколько раз она и Вронский принимают новые решения, стараются изменить жизнь, пы-

таясь уйти от трагического исхода, но все эти попытки ни к чему не ведут, даже ускоряют этот исход.

Катастрофичность событий усиливает занимательность романа. Читатель все время находится в напряжении, он ощущает, что действие не закончено — один трагический узел развязан, но это не приносит облегчения, почти сразу же завязывается другой, мгла вокруг героев сгущается, число их «союзников» тает, а число их зримых и незримых противников растет в геометрической прогрессии. Усиливается одиночество героини, а вместе с ним — субъективное ощущение ею этого одиночества. Чувство неуверенности, беспокойства, недоверия к окружающим порождает особую лихорадочность страсти Анны к Вронскому, придают поведению героини — прежде такой простой и естественной во всем — отпечаток фальши и принужденности. Здание, которое пытается построить Анна, чтобы спастись в нем от неминуемой катастрофы, оказывается слишком хрупким, — общество продолжает держать и ее и Вронского в своих руках, предъявляя к ним свои требования, да и сами герои — плоть от плоти и кровь от крови этого общества. Поэтому катастрофа неминуема.

«У нас в России только и есть два психолога-беллетриста — это Толстой и Вы, — писал Достоевскому в ноябре 1876 г. один из его читателей. — Художественная кисть Толстого рисует предметы тонкие, изящные... Вы же трогаете болячки чуждого Вам элемента... Оттого-то Вам одному только доступно изображать типы, которые почти непонятны другим. Вы их прочувствовали, Вы за них болели, Вы измаялись нравственно вместе с ними, заставляли себя чувствовать по-ихнему и таким образом воспроизводить живого, но изуродованного человека».¹⁰

В словах этих в общем верно охарактеризовано основное различие между направлением психологического анализа Достоевского и Толстого. Толстого в его повестях и романах интересует, как правило, психология «нормального» — с точки зрения своих идеалов и требований к обществу — человека. Его герои — Ириньяк Иртенев, Нехлюдов, Оленин, Пьер Безухов, Левин — переживают разлад с обществом, но разлад этот вызван тем, что общество не удовлетворяет их разумным и естественным требованиям, требованиям, совпадающим с требованиями каждого более или менее нравственно здорового, неиспорченного обществом человека. Иначе у Достоевского. В центре его внимания стоят обычно люди, которые находятся не только в разладе с обществом, но и сами несут в себе его болезнь и притом отражают ее в особенно яркой и выпуклой форме, граничащей, по выражению самого писателя, с «исключительным» и «фантастическим», так как они несут в себе груз порожденных им ложных идей и иллюзий. Яд буржуазного индивидуализма и анархизма проник

¹⁰ ИРЛИ, 29947.ССХІ.6.15. Письмо неизвестного к Достоевскому из Киева от 11 ноября 1876 г.

в их сознание, отравил их кровь, а потому самым страшным врагом их являются они сами. Болезнь и разорванность общества порождает у них больное и разорванное сознание, в котором окружающие люди и предметы приобретают «зловещую», «фантастическую» окраску.

Но хотя обычно в центре внимания Толстого-психолога, в отличие от Достоевского, стоит нормальная и здоровая, а не потрясенная, разорванная, «больная» психика и его сравнительно редко привлекает анализ таких болезненных переживаний, порожденных современной ему общественной жизнью, которые принимают патологический характер (или граничащий с патологией), в «Анне Карениной» дело обстоит сложнее. Любовь Анны и Вронского вначале — вполне «нормальная», здоровая, естественная страсть, но постепенно, так же как в поздних стихотворениях Тютчева, в «Игроке» или «Идиоте», она приобретает болезненный, «роковой» характер, превращается в нравственно-психологический «поединок», в котором оба любящих — вольно или невольно — наносят друг другу удары, мучают и терзают друг друга. Временами Анна испытывает к Вронскому своего рода «любовь-ненависть» и даже в момент своей трагической гибели она не вполне свободна от мстительного чувства по отношению к нему. Но не только страсть Анны и ее ревность приобретают особую, почти болезненную напряженность. Такой же острый, болезненный характер имеет отчуждение от людей Николая Левина, за которым, как тонко заметил Г. А. Бялый, скрываются те же тайные страдания и тоска по человеческому участию, которые ощущает у Достоевского Ипполит. Наконец, сам Константин Левин в последней части романа по временам близок к самоубийству, хотя и по другим психологическим причинам, чем Свидригайлов или Ставрогин. Все это свидетельствует о несомненном движении позднего Толстого «навстречу» Достоевскому.

Драматический характер композиции «Анны Карениной» привел к нарастанию в романе по сравнению с другими произведениями Толстого того начала, которое М. М. Бахтин (начисто отказавший в нем Толстому) обозначил применительно к романам Достоевского как «полифоничность».¹¹ В романе не один или два, но много голосов, не одна, а несколько «правд». Спорят между собой не только Анна и Каренин, Анна и Вронский, Константин и Николай Левины или тот же Константин Левин и Кознышев, — «спорят» между собой и такие внешне далекие друг от друга персонажи, как Анна и Левин, Анна и Долли Облонская, Левин и Фоканыч. Между всеми героями романа происходит скрытый диалог — не всегда диалог этот выходит наружу, принимает характер словесного спора, — часто это спор людей раз-

¹¹ Вопрос о «полифоничности» «Анны Карениной» интересно освещен в посвященной этому вопросу дипломной работе В. Е. Ветловской, защищенной в Ленинградском университете в 1962 г.

ного поведения, разного отношения к жизни — и выливается он не в открытую борьбу мнений, а во взаимное притяжение или отталкивание, в столкновение и противостояние разных типов практического поведения героев в однозначной, сходной ситуации. Причем, несмотря на то что автор открыто присутствует в романе со своим «голосом» и своей «монологической» (по терминологии Бахтина) точкой зрения, спор между героями не решен, и последнее слово не сказано, — их диалог продолжается и уходит в бесконечность. Ибо, как чувствуют и автор, и читатель, в жизни не существует и никогда не будет существовать однозначного, общеобязательного решения тех проблем, которым посвящен роман, — решения вполне безболезненного, одинаково удобного и приемлемого для всех людей. Наряду с проблемами преходящими, временными в «Анне Карениной», как и в романах Достоевского, поставлены и иные — «вечные», не допускающие раз навсегда единого решения проблемы, которые будут всегда, в любом обществе (в том числе и коммунистическом), по-разному решаться людьми разного характера и индивидуальности — типа Анны и Долли, Левина и его братьев. Таким образом, «монологизм» и «полифонизм» в «Анне Карениной», вопреки мнению М. М. Бахтина, сосуществуют, не отрицая и не исключая друг друга.

В «Преступлении и наказании» Раскольников на своем «крестном» пути внимательно приглядывается к другим героям, устанавливает мысленно между ними и собой «общие точки», ищет в них разгадку самого себя.

Нечто сходное мы находим в «Анне Карениной», правда, с той существенной разницей, что здесь чаще не Анна оглядывается на других, чтобы измерить свою судьбу их судьбой (хотя встречается и это), но происходит другое: Левин, Китти, Долли присматриваются к Анне (как тот же Левин присматривается к Стиве, к Кознышеву, Свяжскому, Фоканычу), и это помогает Левину или Долли разобраться в самих себе, иначе решить для себя близкие вопросы (или оправдать в своих глазах уже принятое прежде решение).¹²

Итак, мы видим, что речь может идти не только о внутренней близости нравственной, идеологической проблематики, сходстве и аналогичной роли отдельных образов и сюжетных положений «Анны Карениной» и «Идиота», о чем писал Г. А. Бялый, но и об определенном движении Толстого в этом романе от эпичности «Войны и мира» навстречу основному, определяющим принципам поэтики романов Достоевского, навстречу созданному им жанру остро драматического, проблемно-идеологического романа-трагедии с характерными для искусства Достоевского внутренней напряженностью и полифонизмом. Оставаясь самим собой и не

¹² См. об этом: Федоров В. В. Диалог в романе. Структура в функции. (Автореферат). Донецк, 1975.

делая Достоевскому-романисту никаких уступок, Толстой-художник в «Анне Карениной» отдавал дань требованиям эпохи, тенденциям нового периода в истории русского романа — и при этом в определенной мере учитывал опыт Достоевского, его художественные открытия. Не случайно поэтому «Анна Каренина» привлекла к себе столь пристальное внимание Достоевского.

Толстой был создателем «Войны и мира», но он же был творцом «Анны Карениной», «Крейцеровой сонаты», наконец, автором «Исповеди» — произведений отчетливо выраженной драматической и даже трагической тональности, в то время как Достоевского, о чем мы знаем из его писем и предисловия к «Собору Парижской богородицы», к концу жизни увлекали все более и более широкие и грандиозные эпические замыслы. Причем одним из стимулов на пути к их созданию были размышления над «Войной и миром» и вообще над творчеством Толстого.

Таким образом, широко популяризированная за рубежом Д. Стайнером в его книге «Толстой или Достоевский?»¹³ антитеза Толстого-«эпика» и Достоевского-«трагика» оказывается на поверку в той же мере ошибочной, что и все остальные попытки противопоставить друг другу творчество двух русских «гигантов». Ибо в ходе развития Толстого-«эпика» происходило усиление в его творчестве драматического начала, что заставляло Толстого в определенной мере учитывать опыт Достоевского, как и других своих современников. Важнейшей вехой на этом пути явилась «Анна Каренина».

Следует отметить и еще одну важную черту, сближавшую Толстого и Достоевского в их реалистических исканиях.¹⁴

Писатели-реалисты первой половины XIX в. и на Западе, и в России еще, как правило, не углублялись так детально, как их преемники, творившие в условиях позднейшей, более трудной эпохи, в изображение сложного и противоречивого соотношения внешнего и внутреннего, сущности и видимости в общественной и индивидуальной жизни. Образ человека и окружающей его

¹³ Steiner G. Tolstoy or Dostoevsky. An Essay in Contrast. London, 1959.

¹⁴ Из работ ученых, которые, подобно автору настоящего очерка, признают наличие в творчестве Толстого и Достоевского наряду с моментами, разделявшими их, близкие черты см.: Бурсов Б. Толстой и Достоевский. — Вопросы литературы, 1964, № 7, с. 66—92 (но и здесь основной упор делается на различие путей Толстого и Достоевского и на том, что каждому из них «словно не было дела до другого» — с. 67); Биликин С. Я. «Анна Каренина» Л. Н. Толстого и русская литература 1870-х годов. Л., 1970, с. 15—16, 37, 58, и особенно: Ломонов К. Н. Достоевский и Толстой. — В кн.: Достоевский — художник и мыслитель. М., 1972, с. 462—522; Храпченко М. Б. Художественное творчество. Действительность. Человек. М., 1976, с. 128—144. — Имеющий принципиальное значение вопрос о критике обоими писателями буржуазной идеи «наполеонизма» освещен в статьях А. Зегерс (см. выше, с. 71—72). Ср. содержащую обширный фактический материал, но освещающую его более традиционно книгу: Арденс Н. Н. Достоевский и Толстой. М., 1970.

действительности имел в их произведениях обобщенный характер: персонажи изображались «крупным планом», в наиболее важные, переломные моменты жизни, остальные же моменты ее, лежащие между ними, либо оставлялись без внимания, либо, во всяком случае, не подвергались столь же интенсивному и пристальному художественному анализу. Разумеется, можно найти и отдельные — иногда существенные — исключения из этого общего правила, но они не меняют основной картины.

Иное мы видим у писателей второй половины XIX и начала XX в., прежде всего у Толстого и Достоевского. У них мы находим, по определению Г. Лукача, «точное, чувственно осязаемое изображение ежеминутно изменяющейся внешней и внутренней жизни человека, прежде никогда не удававшееся точное изображение изменчивых состояний духа и тела <...> это — художественные задачи, которые в такой форме никогда себе не ставил старый реализм».¹⁵

Отсюда известные замечания Толстого о первостепенной важности для современной ему литературы «подробностей чувства», интерес которых «заменяет интерес самих событий», его протест против «ставшей невозможной манеры описания», предпочтение им «небрежно брошенной <...> черты во время уже начатого действия», стремление писателя заменить описание человека, предваряющее рассказ о нем, тем, «как он на меня подействовал», «как отражается то или другое на действующих лицах» (46, 67, 188; 8, 312).¹⁶

Писателей начала XIX в. интересовали прежде всего «результат» мыслительного процесса — конечные выводы, к которым он привел героя, или поступки, которые он вызвал. Внимание же Толстого-художника занимают, как показал впервые Чернышевский, не только и не столько итоги психологического процесса, его конечный результат, сколько самый этот процесс в его сложном безостановочном течении.¹⁷ Как сознает и стремится показать читателю Толстой, конечный результат психологического процесса у человека его времени обычно однозначнее, уже и беднее самого процесса мысли; поэтому, чтобы раскрыть внутреннюю жизнь героя, не мертвое и механическое, а живое и человеческое в нем, надо показать весь сложный лабиринт тех многообразных сцеплений, через который проходит его мысль, пробивая себе дорогу через различные препятствия, втягивая в себя постепенно различные моменты внешней и внутренней жизни героя, его прошлого и настоящего. Отсюда же отмеченное выше внимание также Достоевского к внутренней речи персонажей, превращение им внут-

¹⁵ Лукач Г. Толстой и развитие реализма. — В кн.: Лукач Г. К истории реализма. М., 1939, с. 249.

¹⁶ Ср. также: Толстой о литературе и искусстве. Записи В. Г. Чертова и П. А. Сергеевко. — В кн.: Лит. наследство, т. 37—38. М., 1939, с. 533.

¹⁷ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч., т. III. М., 1947, с. 425—426.

ренных монологов героев в незаменимое для художника средство психологического испытания и исследования человека.¹⁸

Пушкин не изображает «цепи мыслей», подготовляющей то или иное решение героя, «не останавливается над тайной работой духа, неуловимой как подземная, скрытая работа природы», — писал еще П. В. Анненков.¹⁹ Последующая же русская реалистическая проза в лице Лермонтова, Достоевского, Толстого, разрабатывая выдвинутые Пушкиным принципы реалистического искусства дальше в соответствии с потребностями своей эпохи, должна была найти новые методы воплощения образа своего мыслящего современника с присущей ему более сложной и глубокой «диалектикой души». В статье о «Детстве и отрочестве» и «Военных рассказах» Толстого Чернышевский показал все значение этого завоевания для обогащения и совершенствования принципов реалистического искусства слова.

И Толстой, и Достоевский не ограничиваются изображением общих контуров душевных процессов, но стремятся — хотя и по-разному — с наибольшей возможной полнотой показать самое течение мыслей и чувств своего героя, изобилующее неожиданными и сложными поворотами, богатое причудливыми спелениями и ассоциациями идей, нередко протекающее в пределах одного и того же замкнутого круга и вместо искомого выхода приводящее в конце концов мысль обратно к ее исходному пункту. И это — еще немаловажная черта, сближающая их эстетические и «человековедческие» искания.

3

18 февраля (1 марта) 1868 г. Достоевский писал А. Н. Майкову из Женевы, что хотя, судя по прочтенному им за границей журнальному разбору «Войны и мира», это «должно быть капитальная вещь», но сам он, к сожалению, знает пока только «половину» романа (т. е. — появившийся до его отъезда из России «1805 год»). И тут же Достоевский высказывает сожаление, что в романе Толстого «слишком много мелких психологических подробностей», оговариваясь: «А впрочем, благодаря именно этим подробностям как много хорошего» (П., II, 79).

Через год, 6 (18) апреля 1869 г., Достоевский повторяет в письме к Страхову, что «Войну и мир» он до сих пор «прочел не всю», а «что прочел, то — порядочно забыл», и просит Страхова прислать ему из России полный текст романа (там же, с. 186).

Высланные ему Страховым пять частей «Войны и мира» Достоевский вскоре получил, о чем он известил Страхова 10 (22) ян-

¹⁸ Близкое ему внимание Достоевского-художника к «чуть-чуточным изменениям» сознания героев Толстой сочувственно отметил в «Преступлении и наказании» (27, 280).

¹⁹ Анненков П. В. Материалы для биографии А. С. Пушкина. СПб., 1855, с. 224.

варя 1870 г. (там же, с. 246). И именно теперь, имея перед собой полный или почти полный (в том же письме Достоевский просит выслать ему шестую часть) текст толстовской эпопеи, Достоевский наконец осознает все ее значение, о чем он вскоре сообщает Страхову в письме от 26 февраля (10 марта) 1870 г. Достоевский заявляет здесь, что в восторженных статьях Страхова о «Войне и мире» он «буквально со всем согласен *теперь* (прежде не был)» (там же, с. 254; курсив мой, — Г. Ф.).

Именно к указанному времени относится работа Достоевского над планом собственной эпопеи — «Жития Великого грешника» — «объемом в „Войну и мир“» (там же, с. 263). А в эпилоге «Подростка» (1875) Достоевский даст устами воспитателя Аркадия — Николая Семеновича итоговую свою оценку «Войны и мира», противопоставляя Толстому-историку русского дворянства с его «красивыми» и «законченными» формами жизни себя как бытописателя современной смутной и переходной эпохи, центральной, символической фигурой которой является герой из «случайного семейства» (13, 452—455).

Все это показывает, что «Война и мир» сравнительно медленно входила в сознание Достоевского, и громадное, эпохальное значение толстовского романа было понято им далеко не сразу.

В отличие от Тургенева и Гончарова (с первым из которых молодой Достоевский познакомился еще в кружке Белинского, а со вторым в те же 1840-е годы мог видаться также и в доме Майковых), он не имел случая встретиться с Толстым до ареста по делу петрашевцев: «Детство» Толстого появилось, когда Достоевский уже третий год находился в «Мертвом доме», и писатель впервые смог прочитать его лишь в 1856 г.

Познакомившись в Сибири с первыми произведениями Толстого, Достоевский отнесся к ним, как свидетельствуют его письма, с большим интересом.²⁰ Тем не менее единственная заметка его о Толстом в записной книжке 1860—1861 гг. не чужда иронического оттенка (1, 432). Когда же братья Достоевские приступили к изданию журнала «Время», они, пригласив сотрудничать в нем Тургенева, Некрасова, Салтыкова, Островского (не говоря уже о Полонском, Майкове, Плещееве), не предприняли, по-видимому, до начала 1863 г. шагов для привлечения Толстого к участию в журнале (как и позднее в «Эпохе»). Лишь в начале 1863 г. А. А. Григорьев от имени редакции просил Толстого принять участие во «Времени». Правда, братья Достоевские могли не обратиться к Толстому раньше, будучи уверенными в том, что он, связанный долготлетним сотрудничеством с другими журналами, откажется от участия в их издании.

²⁰ 18 января 1856 г. он писал о Толстом А. Н. Майкову из Семпалатинска: «Л. Т. мне очень нравится, но, по моему мнению, много не напишет (впрочем, может быть, я ошибаюсь)» (II, I, 167).

Во «Времени» появились две блестящие статьи о Толстом Аполлона Григорьева, на страницах журнала были напечатаны статья Я. П. Полонского о «Казаках», а также положительные отзывы о педагогических журналах Толстого «Ясная Поляна».²¹ Это свидетельствует о несомненно высокой оценке Достоевским уже в это время Толстого-художника, о внимании и интересе к нему редакции и сотрудников «Времени». Тем не менее интерес этот не способствовал установлению более тесных связей журнала и его редакторов с Толстым. А в «Эпохе» (в отличие от «Времени») не было и вообще статей о Толстом, даже самое имя его здесь почти не упоминалось.

Все это говорит о том, что до появления «Войны и мира» Достоевский хотя и следил сочувственно за произведениями Толстого, все же не придавал Толстому особого, исключительного значения. Можно скорее полагать не без основания, что творчество Тургенева представлялось в эти годы ему, как и большинству современников, более крупным литературным явлением, чем произведения Толстого.²²

Лишь ознакомление с пятою, а вскоре после этого с шестой частью «Войны и мира» в 1869—1870-х годах приводит к тому, что именно Толстой, в творчестве которого Достоевский до этого специально выделял лишь его произведения из народной жизни и «Севастопольские рассказы» (XIII, 48, 547), выдвигается для него в современной русской литературе на первое место. Более того, в упомянутом письме к Страхову от 26 февраля (10 марта) 1869 г. Достоевский, категорически отвергая упрек фельетониста либеральной газеты Краевского «Голос» по адресу Толстого в историческом фатализме, заявляет, присоединяясь к Страхову, что в «Войне и мире» «национальная, русская мысль заявлена почти обнаженно» (II, II, 167).²³ Слова эти непосредственно предваряют позднейший отзыв Достоевского об «Анне Карениной».

И все же, отводя Толстому «первое место» среди современных ему русских писателей (II, II, 254), Достоевский сопровождает

²¹ Ср. также отзыв Достоевского во «Введении» к «Ряду статей о русской литературе» о «Севастопольских рассказах» — XIII, 48.

²² В цитированном письме к Майкову из Семипалатинска от 18 января 1856 г. Достоевский, обобщая свои первые впечатления после каторги от знакомства с новейшей русской литературой, писал: «Тургенев мне нравится наиболее — жаль только, при огромном таланте в нем много невыдержанности». После этого на втором месте назван Толстой; далее идут Островский и Писемский (II, I, 167). Видимо, эта сравнительная оценка талантов перечисленных писателей сохранялась и позднее — вплоть до середины 1860-х годов.

²³ Как понимал эту «мысль» Достоевский, делает ясным то место из первой статьи Страхова о «Войне и мире», где Страхов пишет, что в изображении Толстого на Бородинском поле «русские явились представителями идеи народной, с любовью охраняющей дух и строй самобытной, органически сложившейся жизни» — см. об этом комментарий А. С. Долинина — II, II, 445.

это признание и после 1869—1870 г. рядом оговорок. Возражая Страхову, Достоевский отказывается признать творчество Толстого явлением, равным в русской литературе по своему масштабу творчеству Ломоносова или Пушкина, выражением того «нового слова», в котором, по мнению самого же Достоевского, она теперь столь остро нуждалась (П., II, 260). «Как бы далеко и высоко не пошел Толстой в развитии» слова, «уже сказанного в первый раз до него» Пушкиным (там же), Толстой остается в глазах Достоевского все же лишь гениальным учеником и продолжателем Пушкина, изобразителем жизни «средневысшего» дворянского круга, любовно разрабатывающим в своих романах и повестях ту общую тему, которую Пушкин охарактеризовал как «преданья русского семейства» (13, 453). Именно в этом смысле Толстой, хотя он смог в «Войне и мире» явиться провозвестником «национальной, русской мысли», остается в глазах Достоевского, несмотря на превосходство таланта Толстого над талантом Тургенева и Гончарова, и после 1870 г., как и они, не писателем «русского большинства», но «помещицкой литературы» (П., II, 365).

Тем не менее после прочтения им «Войны и мира» у Достоевского, по-видимому (хотя факту этому в литературе о нем, насколько нам известно, не придавалось должного значения), возникает впервые желание лично узнать Толстого. Об этом неоспоримо свидетельствует письмо его к Страхову от 28 мая (9 июня) 1870 г., где мы читаем:

«Да вот еще давно хотел Вас спросить: не знакомы ли Вы с Львом Толстым лично? Если знакомы, напишите, пожалуйста, мне, какой это человек? Мне ужасно интересно узнать что-нибудь о нем. Я о нем очень мало слышал, как о частном человеке» (П., II, 272). Здесь явственно выражен интерес к Толстому — не просто писателю, художнику, но и непосредственно к Толстому-человеку. Достоевский как будто бы взвешивает для себя вопрос, не обратиться ли ему с письмом к Толстому, вправе ли он рассчитывать на то, что у них могут возникнуть личные отношения и взаимопонимание? Известная доля нравственной вины за то, что отношения эти так и не возникли, ложится на Страхова: будучи лично знакомым как с Толстым, так и с Достоевским, он, как мы знаем, ничего не сделал для их сближения и даже позднее не представил их друг другу 10 марта 1878 г., когда оба они были на одной и той же лекции Владимира Соловьева в Соляном городке, куда Толстой приехал вместе со Страховым.²⁴

Мы нарочно постарались показать выше, что Достоевский не сразу осознал масштаб и значение «Войны и мира», так как с «Анной Карениной» повторилось то же самое. Это многократно отмечалось, но лишь на фоне истории восприятия Достоевским

²⁴ См. об этом: Достоевская А. Г. Воспоминания. М., 1971, с. 319—320, 393; ср. там же, с. 476 (примечание С. В. Белова и В. А. Тупицманова).

«Войны и мира» становится понятным, что первоначальное отталкивание Достоевского от «Анны Карениной» и последующее восхищение, которое вызвал у него роман Толстого, были не случайны, а скорее закономерны для его отношения к последнему.

Приступив к чтению «Анны Карениной», Достоевский писал жене 7 февраля 1875 г.: «Роман довольно скучный и уж слишком не бог знает что» (II, III, 150). На это первоначальное, неблагоприятное впечатление Достоевского повлияло восторженное отношение Майкова и Страхова к роману Толстого. Недовольные тем, что Достоевский отдал «Подростка» в «Отечественные записки», последние сознательно всячески превозносили при нем во время его приезда в Петербург зимой 1874—1875 гг. «Анну Каренину», чтобы уколоть авторское самолюбие Достоевского (там же, с. 148). В связи с этим в цитированном письме к жене Достоевский добавляет, имея в виду Майкова и Страхова: «Чем они восхищаются, понять не могу» (там же, с. 150). А 9 февраля он радостно сообщает жене о восхищении Некрасова «Подростком» и более сдержанным отношении его к «Анне Карениной», где, по словам Некрасова, «лишь повторение того, что я и прежде у него же читал, только в прежнем лучше» (там же, с. 152).

И все же ни его авторское самолюбие и вполне естественное в данном случае чувство писательного соперничества, ни твердо укоренившееся у Достоевского убеждение в том, что Толстой принадлежит к линии чуждой ему в социально-психологическом отношении «помещичьей литературы», не помешали Достоевскому выразить в «Дневнике писателя» свою восторженную оценку «Анны Карениной» как факта совершенно «особого», исторического значения (XII, 206).

Отношение Достоевского к роману Толстого усложнялось тем, что между обоими писателями как раз к этому времени определилось и еще одно новое, весьма немаловажное расхождение, отразившее одно из коренных различий их мировоззрения в целом. Достоевский, как мы знаем, проявил себя еще в 1876 г., с самого начала сербо-турецкой войны и широкого развития русского добровольческого движения в поддержку освободительной борьбы южных славян против турецкого ига, как горячий сторонник этого движения. После начала весной 1877 г. русско-турецкой войны Достоевский расценивал ее в «Дневнике» как войну освободительную. Толстой же твердо заявил в восьмой части «Анны Карениной» о своем решительном и энергичном неприятии русского добровольческого движения и о том, что в тех ненормальных условиях, в которых после реформы 1861 г. оказались в самой России народные массы, образованному русскому обществу нужно думать в первую очередь о положении внутри страны, а уже потом об остальном. И как раз появление этой последней части «Анны Карениной» (которую отказался опубликовать на страницах «Русского вестника» Катков и которую автор вынужден был напечатать отдельно) побудило Достоевского высказаться

в «Дневнике писателя» и о романе Толстого в целом, и о последней его, отвергнутой Катковым, восьмой части.

Посвятив две главы своего «Дневника» «Анне Карениной», Достоевский не только не скрыл в них своих расхождений с Толстым, но выразил их необычайно энергично, резко и определенно. Уже приступая к разбору романа, Достоевский с самого же начала отверг знаменитые слова Левина «я сам народ», заявив, что он, Достоевский, «не верит» этим словам толстовского героя. И охарактеризовав далее «чистого сердцем Левина» не как представителя «народа», «русского большинства», а всего лишь как «барина средневысшего круга», «помещика, добывающего веру в бога от мужика» (XII, 211, 214), Достоевский дал читателю понять, что эта характеристика относится в той или иной мере не только к герою «Анны Карениной», но и к ее создателю, ибо автор «Анны Карениной» — «огромный талант, значительный ум и весьма уважаемый интеллигентной Россией человек» — хотя и не тождествен своему герою, представляющему всего лишь «вымысел романиста», «придуманное лицо», но все же «изображает в этом идеальном, т. е. придуманном лице, частью и собственный взгляд свой на современную действительность, что ясно каждому прочитавшему его замечательное произведение» (XII, 201). Тем самым приговор, выносимый Достоевским Левину, становится в определенной степени его приговором самому Толстому.

Итак, Достоевский — хотя и весьма осторожно — в сущности повторил в «Дневнике писателя» то, о чем писал в письме к Страху, а затем в эпилоге «Подростка». При всем великом сердце и гениальности Толстого он все же — «не народ». Он — один из представителей образованного русского общества («историк» его «средневысшего» дворянского круга — XII, 214). Таким образом, Достоевский и в разборе «Анны Карениной» не отказывается от своего прежнего утверждения, что романы Толстого (как и романы Тургенева и Гончарова) — «помещичья литература». Он выражает эту мысль лишь более сдержанно и мягко.

Поэтому в том, что Толстой и его герой разошлись с «огромным большинством русских людей» и в особенности с простым русским народом в отношении к балканским славянам, Достоевский видит в известной мере закономерное следствие той общей тенденции к «обособлению» от народа и «народной правды», которое, по его убеждению, было характерно для всего «интеллигентного слоя» русского общества. Достоевский упрекает Толстого в том, что он оказался не заодно с массой простого русского народа, искони, на протяжении своей долгой истории горячо интересовавшейся судьбой своих южнославянских братьев, а потому сразу же, стихийно, без особых размышлений ощутивших, что борьба босняков, сербов, черногорцев, болгар и других балканских славян против турецких завоевателей является также и для них кровным и личным делом. Скептическое отношение Толстого к доброволь-

ческому движению, его неверие в искренность заявленного царским правительством и значительной частью русского дворянства сочувствия их балканским славянам — при глубоком и полном их равнодушии к нуждам своего народа, и прежде всего к отношениям между собой русского крестьянина и помещика — Достоевский-публицист оценивает как еще один новый прискорбный факт, отражающий рост «обособления» дворянской интеллигенции и даже ее лучших людей, людей, достойных носить, подобно Толстому, имя «учителей» всего русского общества, от народа и его, пусть стихийных, но от этого не менее устойчивых, слагавшихся веками симпатий, его глубинных идеалов и чаяний.

Еще до появления общей его оценки романа Толстого, в февральском номере «Дневника писателя», Достоевский горячо одобрил данное Толстым противопоставление «отжившего циника» Облонского, воплощавшего в себе, по оценке Достоевского, «развратное, страшно многочисленное, но уже покончившее с собой собственным приговором общество русское», Левину — носителю «новой правды», глубоко сознающего свою вину перед народом и готового «очистить сердце свое от вины своей» (XII, 58). При всей пестроте своего социального состава и образа мыслей его представителей «наше общество делится почти что только на эти два разряда», — заявляет Достоевский. Но и Левин «пока не умеет решить смутивший его вопрос». Несмотря на свое «русское сердце», как «барич» и «европеец» по навыкам мысли, Левин «смешивает чисто русское и единственно возможное решение вопроса» с формально-юридической «европейской» его постановкой. Как в большинстве других современных ему лучших русских людей любого социального положения и образа мысли, в Левине уже проступают контуры «наступающей будущей России честных людей, которым нужна лишь одна правда», — и все же и он стоит пока лишь у ее порога (XII, 58—59).

Достоевский повторяет в июльско-августовском номере «Дневника писателя» и другую старую свою мысль, впервые высказанную несколько лет назад в письме к Страхову, что при всей гениальности Толстого по значению его в истории русской культуры и литературы его нельзя пока приравнять к Пушкину. Кроме фигурировавшего в письме к Страхову имени Ломоносова как писателя, имевшего основополагающее значение для всей последующей русской культуры, к имени Пушкина теперь прибавляется (хотя и с оговоркой) третье имя — Гоголя. И все трое они по национальному значению своему противопоставляются Толстому (как и самому Достоевскому): «Бесспорных гениев, с бесспорным „новым словом“ во всей литературе нашей было всего только три: Ломоносов, Пушкин и частию Гоголь». Вся же плеяда последующих русских писателей после Гоголя («и автор «Анны Карениной» в том числе) вышла прямо из Пушкина, одного из величайших русских людей <...> еще не понятого и не растолкованного <...> Вся теперешняя *плеяда* наша работала лишь по его

указаниям, *нового* после Пушкина ничего не сказала <...> Но зато то, что они сделали, разработано ими с таким богатством сил, с такою глубиною и отчетливостью, что Пушкин, конечно, признал бы их» (XII, 207—208).

И все же указанные оговорки не помешали Достоевскому едва ли не единственному в 1870-х годах верно оценить общий масштаб «Анны Карениной» как явления в истории русского и мирового художественного слова.

«...„Анна Каренина“, — писал Достоевский, — есть совершенство как художественное произведение <...> такое, с которым ничто подобное из европейских литератур в настоящую эпоху не может сравниться, а во-вторых, и по идее своей это уже нечто наше *свое* родное, и именно то самое, что составляет нашу особенность перед европейским миром, что составляет уже наше национальное „новое слово“ или по крайней мере начало его, — такое слово, которого именно не слыхать в Европе и которое, однако, столь необходимо ей, несмотря на всю ее гордость» (XII, 209). «...если гений русский мог родить этот *факт*, то, стало быть, он не обречен на бессилие, может творить, может давать *свое*, может начать *свое* собственное слово и договорить его, когда придут времена и сроки» (XII, 207). «Если у нас есть литературные произведения такой силы мысли и исполнения, то почему у нас не может быть *впоследствии* и *своей* науки, и своих решений экономических, социальных, почему нам отказывает Европа в самостоятельности, в нашем *своем собственном слове*, — вот вопрос, который рождается сам собою. Нельзя же предположить смешную мысль, что природа одарила нас лишь одними литературными способностями» (XII, 211).

В приведенных словах ощутимы колебания: заявляя твердо, что он по-прежнему отказывается признать творчество Толстого в целом и «Анну Каренину» в частности «новым словом», равным «слову» Пушкина и Гоголя, Достоевский сам ограничивает решительность этого утверждения. Но главное не в этом.

Хотя «Анна Каренина» сразу при своем появлении в журнале имела громадный успех, большинство первых ее читателей — независимо от того, отнеслись ли они к роману Толстого восторженно или отозвались на него полемически, — были в первую очередь захвачены образом самой Анны и перипетиями ее личной драмы, а потому они не смогли разглядеть того более общего, широкого и универсального по смыслу социального и нравственно-философского содержания, к уяснению которого вела, по мысли автора, эта драма. Темы брака и супружеской измены, вопрос о праве женщины на разрыв с мужем и вообще на личное счастье, изображение различных сфер жизни русского дворянского общества и отношение к ним автора, Левин и его взаимоотношения с женой, отношение в России помещика и крестьянина после реформы, нравственные искания Левина — все эти проблемы, реально присутствующие в романе, воспринима-

лись критикой именно как сумма отдельных, частных социально-психологических проблем, более или менее независимых друг от друга и лишь внешне объединенных автором. В чем состояла общая точка пересечения всех частных сюжетных линий романа, его фокус, общий, генеральный смысл отдельных жизненных историй и многообразных проблем, поставленных в нем, — этот вопрос оставался до выступления Достоевского неуясненным.

Непреходящее историческое значение отзыва Достоевского об «Анне Карениной» как раз в том и состояло, что он первый в истории русской и мировой критики поставил вопрос не о тех или иных частных перипетиях и сюжетных линиях этого романа и об отдельных, остро поставленных в нем многообразных вопросах, но об его общем фокусе, о той центральной внутренней смысловой точке, к которой все эти линии сходятся. Поэтому Достоевский — первый, в сущности, в тогдашней критике — отчетливо и недвусмысленно выразил в своей оценке романа Толстого мысль, что, по своему основному смыслу, «Анна Каренина» — не обычный любовный или семейный (хотя темы любви, положения женщины в браке, тема семьи и ее разложения и т. д. в ней присутствуют и имеют для автора глубоко принципиальное значение), но прежде всего философский роман. Темы любви и супружеской неверности имеют в «Анне Карениной» глубоко философское звучание, неразрывно и органически сплетаясь с такими размышлениями автора о самых общих, коренных вопросах человеческого бытия, которые одинаково важны для всех современных людей, с необычайной остротой поставлены перед ними эпохой — такова глубоко необычная для критики того времени и даже во многом парадоксальная на фоне других тогдашних разборов романа постановка вопроса, которая лежит в основе суждений о нем Достоевского.

Гениальность такого подхода Достоевского к «Анне Карениной» несомненна. Как и другим первым читателям «Анны Карениной», Достоевскому не могло быть известно, что ее замысел сложился у Толстого под непосредственным влиянием перечитывания Пушкина. И все же Достоевский интуитивно ощутил связь «Анны Карениной» и поставленного в ней круга философских вопросов именно с Пушкиным. Связь «Анны Карениной» с пушкинскими образами и темами Достоевский уловил благодаря тому, что в творчестве как Пушкина, так и Толстого он ощущал то же стремление к постановке самых основных, остро болезненных философских вопросов русской и общеевропейской жизни, какое испытывал он сам. Страстно «болея» в течение всей своей писательской деятельности вопросом о свободе человеческой личности, о ее праве на «преступление» существующих законов и моральных норм, о взаимоотношении человека и общества, Достоевский творчество как Пушкина, так и Толстого первый смог увидеть в одном общем историческом ряду, он сумел прочесть

и воспринять Толстого «в контексте» Пушкина. Причем особенно существенно и важно то, что если другие критики, раньше Достоевского указывавшие на определенные черты близости творчества Пушкина и Толстого (например, Страхов), видели эту близость (как и сам Достоевский в «Подростке») в любовном изображении ими обоими «преданий русского семейства», то теперь, в 1877 г., Достоевский делает основной упор на другом — на том, что творчество и Пушкина, и Толстого объединяет тема личности, «выламывающейся» из исторически сложившейся формы общества, тема ее «бунта», защиты ею своих человеческих прав, в ходе которой «выламывающаяся» из общества личность может дойти до преступления, оказаться обреченной на трагическое поражение и погибель, а не тема устойчивости и крепости родовых и семейных отношений.

«Взяты люди в ненормальных условиях — так сформулировал основное зерно «Анны Карениной», ее нравственный фокус Достоевский. — Зло существует прежде них. Захваченные в круговорот лжи, люди совершают преступление и гибнут неотразимо». Это позволяет романисту провести «свой взгляд на виновность и преступность человеческую» — «любимейшую и стариннейшую из европейских тем» (XII, 209).

Автор «Анны Карениной» отвергает, по убеждению Достоевского (подобно и ему самому), тот взгляд, разделяемый апологетами и защитниками существующего строя жизни, согласно которому закон человеческого бытия от века «дан, написан, формулирован, составлялся тысячелетними» «историческими мудрецами человечества», и выработанному этими мудрецами «кодексу повелевается следовать слепо». Тем самым Достоевский выражает свою глубокую солидарность с Толстым в отрицании не только «европейской цивилизации», но и официальной церковности, ее догматов и ее писаного нравственного кодекса, в котором строго «взвешено» и «определено» зло и добро, установлены раз навсегда «размеры» и «степени» наказания за нарушение признанного государством и церковью закона. Как и Толстой, Достоевский осуждает порядок, при котором кто не последует закону, «преступит его, — тот платит свободой, имуществом, жизнью, платит буквально и бесчеловечно» (там же). Такое устройство жизни для них обоих, по словам автора «Дневника писателя», — «ненормальность и нелепость» (XII, 209—210).

Таким образом, Достоевский соглашается с Толстым в отрицании существующих условий жизни классового общества. Вместе с Толстым он считает их глубоко «ненормальными». Трагедия современного человека в том, что «зло» существует «прежде» него. Поэтому, вступая в круговорот жизни, он вступает в «круговорот лжи» (XII, 209). Личная трагедия Анны Карениной и собственных героев Достоевского является, в глазах его, отражением этого фатального круговорота, из которого для человека нет простого, «нормального», безболезненного выхода.

Как итоговый вывод раздумий Толстого о Достоевском воспринимаются слова двух его писем к Страхову 1883 и 1892 гг. Оба письма эти часто цитируются, но никто, кажется, не обратил внимания на то, что, возражая Страхову, Толстой оба раза говорит не только о Достоевском, но как бы накладывает свой собственный писательский лик на лик Достоевского, а потому слова его звучат *как приговор не только последнему, но и самому себе*. Характеризуя в первом письме Достоевского как «человека, умершего в самом горячем процессе внутренней борьбы, добра и зла» (т. е. процессе, в котором постоянно находился и он сам), Толстой в заключение пишет: «Он трогателен, интересен, но поставить на памятник и поучение потомству нельзя человека, который весь борьба» (63, 142).

Во втором письме, полемизируя со Страховым, Толстой, по существу характеризуя художественный метод Достоевского, определяет также и свой творческий метод: «Вы говорите, что Достоевский описывал себя в своих героях, воображая, что все люди таковы. И что ж! результат тот, что даже в этих исключительных лицах не только мы, родственные ему люди, но иностранцы узнают себя, свою душу. Чем глубже зачерпнуть, тем общее всем, знакомее и роднее» (66, 253, 254).

Страхов, по определению Толстого, всю жизнь был жертвою ложного, фальшивого отношения к Достоевскому, идеализируя его, строя его образ по готовому «шаблону», то возводя его в «пророки и святого» (63, 142), то ниспровергая его, так как реальный живой Достоевский со свойственной ему постоянной динамикой, диалектикой добра и зла не отвечал отвлеченным, теоретически сформулированным идеалам кабинетного ученого, каким был Страхов. Толстому же в отличие от Страхова была близка именно живая диалектика Достоевского и его героев, их душа, находящаяся в вечном, ни на минуту не затухавшем процессе борьбы, душа, в которой Толстой — при всем психологическом различии между ним и Достоевским — узнавал «себя, свою душу». В этом признании Толстого отражен результат длительной и сложной истории литературно-идеологических взаимоотношений двух гениев русской литературы.

В. А. Т У Н И М А Н О В

ДОСТОЕВСКИЙ И САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН

(1856—1863)

Тридцатипятилетняя история литературных и личных отношений Достоевского и Щедрина хронологически четко делится на несколько этапов, каждый из которых по-своему интересен.

1) 1840-е годы. Салтыков и Достоевский встречались на пятницах Петрашевского и, видимо, в кругах, близких обществу. Ничего конкретного об этих первых контактах сказать нельзя, кроме того, что у них были общие знакомые — Вал. Майков, Р. Штрандман, В. Милютин, А. Плещеев. Факт знакомства с Салтыковым подтвердил (вынужденно) Достоевский, отвечая на следующие вопросы следственной комиссии: «С которого времени титулярный советник Михаил Салтыков начал посещать собрания Петрашевского, когда прекратил посещение этих собраний и какое принимал в них участие?»¹ Ответ Достоевского в духе других его объяснений комиссии: уклончив, корректен, и — главное — никаких неприятных сведений для Салтыкова не содержит: «Я не помню, чтобы я когда-нибудь встретил г-на Салтыкова у Петрашевского. Бывши очень мало знакомым с г-ном Салтыковым, я ничего не знаю и об отношениях его к Петрашевскому. От Петрашевского же я тоже не слышал ни слова о г-не Салтыкове».² Достоевский не отрицает только одного — личного, хотя и мимолетного знакомства с Салтыковым, и то потому, что бессмысленно отрицать общеизвестное. Вопрос о посещении Салтыковым «пятниц» был задан всего трем лицам: Петрашевскому (сначала отрицательный, потом утвердительный ответы), Балосогло (утвердительный) и Достоевскому, ответ которого был, в сущности, отрицательным. Тут интереснее всего, что именно Достоевского, помимо Петрашевского и Балосогло, спросили о Салтыкове. Вряд ли это было случайностью.

¹ Бельчиков Н. Ф. Достоевский в процессе петрашевцев, М., 1971, с. 151.

² Там же.

2) 1856—1862 годы. Период либерально-почвеннических иллюзий и дружеских (взаимно) отношений.

3) Журнальная (ожесточенная) полемика 1863—1864 гг. и отголоски ее в дальнейшем.

4) Сближение и «примирение» в 1870-х годах.

5) Конец 1870—начала 1880-х годов. Конец «перемирия». Исключительно резкие идейные столкновения Достоевского «Дневника писателя», «Братьев Карамазовых» с Щедриным «Современной идиллии», «За рубежом», «Круглого года».

Полемика продолжалась и после смерти Достоевского. Салтыков по принципиальным соображениям не мог не откликнуться и не высмеять проект «оздоровления корней» («Дневник писателя» за 1881 г., единственный январский выпуск). Конечно, задело его и преданное гласности Страховым и Миллером язвительное суждение Достоевского о содержании сатир Щедрина: «Тема сатир Щедрина — это спрятавшийся где-то квартальный, который его подслушивает и доносит; а г-ну Щедрина от этого жить нельзя».³ Реплика Салтыкова (устная) на слова своего уже умершего оппонента — сильная и спокойная: «Вот Достоевский написал про меня, что, когда я пишу, — квартального опасуюсь. Это правда, только добавить нужно: опасуюсь квартального, который во всех людях российских засел внутри. Этого я опасуюсь...»⁴

Диалог «Достоевский—Щедрин» — неотъемлемая часть истории русской общественной мысли (домарксистского периода) XIX в. в период ее наивысшего расцвета. Существовала огромная область журнально-литературных и идеологических отношений, в которой дороги Достоевского и Салтыкова-Щедрина неоднократно, даже постоянно пересекались. Естественно, что многолетняя и лежащая на «поверхности» полемика между ними более всего привлекала внимание критиков и литературоведов разных поколений. Немало интересных и бесспорных наблюдений было сделано В. Комаровичем и Вас. Гиппиусом.⁵ С. Борщевский посвятил полемике большую монографию с характерным подзаголовком, определившим направление исследования: «История их идейной борьбы».⁶

В книге Борщевского впервые были использованы записные тетради Достоевского 1860—1880-х годов, что существенным образом расширило представление о масштабах и содержании идейного спора Салтыкова и Достоевского. Но, к сожалению, исследованию Борщевского сильно повредила чрезмерная увлечен-

³ Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского. СПб., 1883, с. 370.

⁴ Голос минувшего, 1913, № 2, с. 235.

⁵ См.: Гиппиус Вас. Салтыков и журнальная полемика 1864 г. — Лит. наследство, т. 11—12. М., 1933, с. 87—112.

⁶ Борщевский С. Щедрин и Достоевский. История их идейной борьбы. М., 1956.

пость полемическим аспектом: ученый обнаруживает прямой спор современников почти во всех произведениях Достоевского и Щедрина начиная с 1863 г.

Безусловно, к книге Борщевского, вышедшей 20 лет назад, следует относиться объективно и — ужé — исторически. Сегодня ни о Достоевском, ни о «почвенничестве», ни о Щедрина (особенно 1860-х годов) так не пишут. Скрытая или явная полемика с тезисами и выводами Борщевского содержится как в работах о Достоевском (Л. Розенблюм, В. Нечаева),⁷ так и о Салтыкове-Щедрина (А. Бушмин, С. Макашин, Е. Покусаев).⁸

По вполне понятным причинам в книге Борщевского был и один значительный пробел — все, что выходило за рамки полемики современников, по сути отброшено, отодвинуто в сторону, как нечто второстепенное и могущее только нанести ущерб цельности концепции. В книге крупным планом дан в основном идеологический конфликт: Щедрин и Достоевский как представители двух полярных общественно-литературных партий «в бою».

Но такой предвзятый подход явно искажает реальную, сложную и противоречивую историю в разные годы неодинаково складывавшихся отношений современников. Более того, не только упрощает факты, но и прямо им противоречит. Совершенно очевидно, что Салтыков-Щедрин и Достоевский далеко не всегда вели междоусобную полемику, не говоря уже о том, что менялись объекты полемики, то возрастала, то ослабевала ее интенсивность. А в 1870-х годах после полемических бурь между ними надолго установились отношения если и не в полном смысле дружеские, то уж во всяком случае весьма далекие от враждебных. В те годы равно Достоевский и руководители «Отечественных записок» были заинтересованы в возобновлении и укреплении личных и особенно творческих контактов. Достоевский писал Анне Григорьевне 12 февраля 1875 г.: «... Некрасов в субботу <...> хочет везти меня к Салтыкову (а я очень хочу завязать это знакомство)». (П., III, 156). Желание было обоюдным. «Знакомство», точнее возобновление связей, состоялось. Об этом известно, в частности, по «Дневнику писателя» Достоевского — литературный разговор с «большим художником» Щедриным о «фантастическом» в жизни и искусстве.

Литературно-эстетические позиции Щедрина и Достоевского при всех несомненных, даже колоссальных отличиях⁹ были

⁷ Розенблюм Л. М. Творческие дневники Достоевского. — Лит. наследство, т. 83. М., 1974, с. 40—44; Нечаева В. С. 1) Журнал М. М. и Ф. М. Достоевских «Время». 1861—1863. М., 1972, с. 266—288; 2) Журнал М. М. и Ф. М. Достоевских «Эпоха». М., 1975, с. 174—213.

⁸ Бушмин А. С. Сатира Салтыкова-Щедрина. М.—Л., 1959; Покусаев Е. И. Салтыков-Щедрин в шестидесятые годы. Саратов, 1957; Макашин С. Салтыков-Щедрин на рубеже 1850—1860-х годов. Биография. М., 1972.

⁹ У «реалистической фантастики» Щедрина и «фантастического реализма» Достоевского различные корни, и во многом эстетическая близость

близки: постоянная, глубокая и очень резкая критика буржуазного (мещанского) искусства, предваренная, впрочем, Герценом; почти идентичные по духу и букве оценки произведений Жорж Санд, Золя, Решетникова, Некрасова. Достоевский восхищался Молчалиным Салтыкова-Щедрина, и это восхищение не будет натяжкой распространить на другие типы Грибоедова, Гоголя, Тургенева, Островского, получившие новую, причудливо-фантастическую, современную, памфлетную окраску в сатирических циклах писателя.¹⁰ Щедрина покорила небольшой шедевр Достоевского в «Дневнике писателя» за 1876 г. — «Кроткая». Под впечатлением от повести Достоевского он обращается к нему с просьбой дать небольшой рассказ в «Отечественные записки». Наконец, широко известна знаменитая оценка Салтыковым-Щедриным романа «Идиот» — самое умное, проникновенное и глубокое из сказанного о Достоевском-художнике в XIX в.

Вновь завязавшееся знакомство не оказалось кратковременным. Достоевский в феврале 1877 г. (письмо к А. П. Ковнеру), говоря о Некрасове и Салтыкове-Щедрине, имел все основания утверждать: «Они ко мне очень расположенные...» (II, III, 256). Таким образом, периоды вражды и полемики почти концентрируются годами творческой близости, личного общения, хотя, пожалуй, во всей русской литературе прошлого века не было писателей, столь мало созданных для дружеских контактов, как Щедрин и Достоевский.¹¹ А следовательно, существовали какие-то серьезные причины, побуждавшие Достоевского и Щедрина критически пересматривать неизбежно односторонние суждения-приговоры, вырвавшиеся в пылу спора, объективно оценивать творческую силу «противника» и его место в литературе.

Что касается Достоевского, то он, кажется, одинаково испытывал потребность и в добрососедских отношениях с Щедриным, и в острой полемике с влиятельным и талантливym «диалектиком». Вот, может быть, почему Достоевский внезапно прервал затянувшееся перемирие, совершил неожиданный выпад против Салтыкова в «Братьях Карамазовых», моментально получив в ответ великолепное, злое, стилизованное под критический разбор романа возражение «сатирического старца».

тут мнимая или внешняя. Принято говорить о щедринском влиянии в «Скверном анекдоте». Но с таким же успехом можно говорить и о влиянии Добролюбова — Конрада Лилиеншвагера. Но и тут влияние весьма проблематично: речь может идти только о литературно-общественных явлениях, в чем-то однотипных, но лишь до очень ограниченного предела, за которым начинаются идеологические и эстетические несоответствия.

¹⁰ Такого рода использование «чужого» материала было в духе Достоевского. Достоевский даже предвосхитил Щедрина в «Зимних заметках о летних впечатлениях».

¹¹ Стоит только сравнить их заграничные письма, язвительные, раздраженные, нервные (миниатюрные памфлеты), чтобы убедиться в своеобразной «негативной» психологической близости Салтыкова и Достоевского.

Достоевский был жизненно заинтересован в аргументах, «антискритике» Щедрина, в его острых и пронзительных сарказмах. То была жажда литературного и идейного боя: Достоевский хорошо знал, кому он бросает вызов, — по его собственным словам, авторитетнее и грознее Щедрина не было фигуры в журнальном мире. Достоевский в конце 1870-х годов прибегнул к старому, уже испытанному приему 1863 г., когда он опубликовал статью «Молодое перо», точно зная как психолог и сердцевед («Знаю я сердце человеческое или нет?») — почти до наивности откровенный вопрос Достоевского в журнальной полемической заметке тех лет, обращенный к сатирику), что Салтыков не выдержит и «вопьется».

К периоду сотрудничества Щедрина в «Современнике» относится подавляющее большинство его полемических выпадов против Достоевского. Это наивысшая полемическая точка в их взаимоотношениях. О причинах и объектах полемики существует огромная научная литература. Здесь почти все ясно. Важно, однако, подчеркнуть, что Щедрин позднее, перерабатывая некоторые свои журнальные статьи и заметки из «Современника», освободил их от большинства конкретных деталей, потерявших свою минутную злободневность, отчего рельефнее выступила суть мысли сатирика: «стрижи» погибли в этой переработке, уступив место «птицам» вообще. В период оживления «почвенников» в конце 1860-х годов Щедрин, рецензируя книгу Н. И. Соловьева, кратко и в самой общей форме повторил свои прежние оценки «стрижиной» литературы и «стрижиного» мирозерцания, но ни одного непосредственного, личного выпада против Достоевского не сделал. Да и в 1870-е годы Щедрин редко прямо полемизирует с Достоевским.¹² Он выступает противником определенного круга идей, к которому частично и непоследовательно примыкал Достоевский «Дневника писателя», нигде не выделяя его специально из этого круга. Лишь тогда, когда речь Достоевского на пушкинских торжествах получила несомненный общественный резонанс, стала значительным фактом полигической и культурной жизни России, Салтыков, художник и публицист необыкновенно чуткий и злободневный, вступил в спор с главными тезисами Достоевского в книге «За рубежом».¹³

¹² Разумеется, кроме тех случаев, когда Достоевский вынуждал его к ответу.

¹³ С. А. Макашин справедливо считает, что полемика Щедрина (в пьесе «Мальчик в штанах и мальчик без штанов»), затрагивая идеи Пушкинской речи Достоевского, не была направлена против нее специально или даже преимущественно: «Элементы спора Салтыкова с Пушкинской речью Достоевского в диалоге двух мальчиков несомненны, что не дает, однако, оснований рассматривать эту знаменитую „сцену“ исключительно в качестве художественно-полемического документа против выступления Достоевского» (Салтыков в Щедрина М. Е. Собр. соч., т. XIV. М., 1972, с. 564). Далее в настоящей статье ссылки на это издание (1965—1976,

Полемика 1863—1864 г., бурная и запоминающаяся, внешне эффектная, исключительно острая, как-то отодвинула на второй план годы, предшествующие ей. Между тем ряд аспектов в журнальной полемике нельзя правильно оценить, пренебрегая или даже предавая забвению «предысторию», спокойное «дополемическое» время (1856—1862), когда состоялось открытие Достоевским нового большого художника в «отрицательном роде» — Щедрина. Тогда Достоевский неизменно и очень высоко отзывался об авторе «Губернских очерков», часто использовал щедринские типы и «словечки» в художественных и публицистических произведениях. А Салтыков-Щедрин помещал «Сатиры в прозе» в журнале Достоевского «Время». В настоящей статье речь пойдет преимущественно об этом, дополемическом периоде отношений Достоевского и Щедрина. Слишком общеизвестная журнальная полемика между ними здесь специально не рассматривается, о ней говорится ретроспективно, в связи с предыдущим «литературно-психологическим» материалом.

Достоевский открыл для себя новый либеральный журнал М. Н. Каткова «Русский вестник» со знаменитыми «Губернскими очерками» Щедрина, частично предвосхитившими его собственные провинциальные повести — «Дядюшкин сон», «Село Степанчиково и его обитатели», в ссылке в 1856 г. О своем тогдашнем восприятии журнала Достоевский несколько раз писал в статьях 1860-х годов, упрекая руководителей «Русского вестника» в измене делу прогресса: «... мы ждали от вас совсем другого, признаемся в этом искренно и правдиво. Мы сами, пять лет тому назад, встретили ваш журнал с радостью и надеждами <...> О, с какими надеждами мы вас тогда встретили! Помню я это время, помню!» (XIII, 201—202).

Более всего «надежд» Достоевскому, безусловно, внушили «Губернские очерки», взволновавшие тогда и всю Россию. Понятно и стремление Достоевского как можно больше узнать об этом авторе необыкновенной книги. К будущей исторической петербургской встрече с сатириком в ноябре 1861 г. Достоевский хорошо («психологически») был подготовлен, многое узнал (главным образом из писем А. Н. Плещеева) о Щедрине — писателе, администраторе, человеке.

Плещеев, кстати, писал Достоевскому о Салтыкове как о старом и общем знакомом. В письме от 10 апреля 1859 г.: «Был здесь недавно Щедрин (Салтыков); два раза заходил ко мне (он в Рязани вице-губернатором), все так же самолюбив; но сделался как-то общительнее, менее резок и в обществе удивительно потешен. У него есть свой особенный юмор, аляповатый и цинический, — но который невольно заставляет хохотать».¹⁴ Год спустя

в двадцати томах) даются сокращенно в тексте с указанием римской цифровой номера тома и арабской — страницы.

¹⁴ Ф. М. Достоевский. Материалы и исследования. Под ред. А. С. Долинина. Л., 1935, с. 444—445.

Плещев вновь в письме от 17 марта 1860 г. спрашивается о Щедрине у Достоевского и заодно сообщает свое мнение о нем: «Видел ли ты Салтыкова? Он был здесь, у меня обедал; такой ехидный, что прелесть. Любо слушать. Я ужасно люблю его разговор. Но только какое смешное самолюбие! Можно анекдоты про него рассказать!»¹⁵

Письма Плещева обращены к человеку, имеющему какое-то представление о прежнем Салтыкове 1840-х годов, а лейтмотив в них — гипертрофированное самолюбие сатирика, выставляемое ведущей чертой характера. Несомненно, что в личных беседах Плещев рассказывал о «самолюбивом» Салтыкове не один из обещанных анекдотов. Достоевский впоследствии воспользуется драгоценным психологическим материалом в своих полемических статьях и заметках, создаст образ молодого, талантливоего, но беспринципного литератора Щедродарова, непомерно тщеславного и самолюбивого.

В Твери Достоевский усердно читал присылаемый ему для ознакомления и распространения еженедельник «Московский вестник», в котором часто появлялись статьи и художественные произведения Щедрина и Плещева — последний был одним из фактических редакторов этого прогрессивного, с некоторой славянофильской окраской издания. Плещев пытался и от Достоевского получить что-то в «Московский вестник». Достоевский уклончиво и неопределенно согласился, но не выполнил обещания — у него были другие планы. Однако направление еженедельника было Достоевскому симпатично. Особенное внимание Достоевского привлекла статья давнего и близкого знакомого Плещева и Салтыкова — И. В. Павлова «Восток и запад в русской литературе» (Московский вестник, 1859, № 3). Статья Павлова самым непосредственным образом повлияла на формирование «почвеннических» взглядов Достоевского. В статье, которой Плещев (и не он один) придавал программное значение, пропагандировался некий реалистический, особый путь, отличный от устаревших славянофильского и западного, но с разумным, бережным, беспристрастным усвоением всего ценного, что было в доктринах «восточников» и «западников» 1840-х годов.

Достоевский, конечно, знал и о дружбе Салтыкова с Павловым, и о связях писателя со славянофилами. Достоевский, кстати, тогда был хуже, чем Салтыков, знаком с произведениями главных славянофилов и, похоже, из вторых рук — по полемическим статьям «западников». Достоевскому и позже было многое чуждо в концепциях славянофилов, а в начале 1860-х годов он осуждал, как донкихотские, прославянофильские статьи А. Григорьева, с традиционных западных позиций полемизировал с «Днем»

¹⁵ Там же, с. 452.

И. Аксакова. Салтыков же признавался в письме к своему лицейскому товарищу, ранее уже упомянутому Павлову: «Признаюсь, я сильно гну в сторону славянофилов и нахожу, что в наши дни трудно держаться иного направления. В нем одном есть нечто похожее на твердую почву, в нем одном есть залог здорового развития: а реформа-то Петра, ты видишь, какие результаты принесла. Господи, что за пакость случилась над Россией? Никогда-то не жила она свою жизнью: то татарскою, то немецкою» (XVIII, кн. 1, с. 179).¹⁶

От таких признаний Достоевский был тогда далек — под возвращением на «почву» он сначала понимал нечто иное, во многом даже противоположное славянофильским теориям, с его точки зрения идеалистическим, косным, оторванным от современной действительности. Развивая «почвеннические» идеи, Достоевский в течение нескольких лет старательно отклонял обвинения в близости к славянофильству. И народные мотивы в «Губернских очерках» Щедрина Достоевский сочувственно воспринял и интерпретировал не как «славянофильские», а именно как «почвеннические», вкладывая в это не очень определенный, но все же специфический смысл.

Достоевский в полемических статьях 1863—1864 гг. будет обвинять Щедрина в беспринципности, измене «прежнему». Борщевский увидел в язвительных упреках Достоевского утилитарный намек на сотрудничество автора «Нашей общественной жизни», одного из руководителей «Современника» в журнале «Время».¹⁷ Конечно, это не так. Достоевский имел в виду и превращение «общественного либерала» Щедрина в «нигилиста», и отход от тех элементов «почвенничества», которые он, как и А. Григорьев, обнаруживал в «Губернских очерках». И в этом нет ничего ни странного, ни удивительного, ни парадоксального. Суть «почвенничества» не ограничивается только статьями и заметками братьев Достоевских, Григорьева, Страхова. Почвенничеством по сути до «Времени» было направление еженедельника «Московский вестник» (яркое тому доказательство — названная статья И. В. Павлова) и журнала «Светоч» (статьи А. Милюкова, М. Достоевского, Л. Блюммера и других).

Наконец, «почвенничество» существовало как сильное литературное течение. Драмы Островского, поэма Некрасова «Ти-

¹⁶ Щедрина раздражали тогда любые попытки «оправдать» деятельность Петра I. 15 сентября 1857 г. он писал Павлову: «Вот ты ругаешь Петра за крепостное состояние и за бюрократию, однако ж и оправдываешь его обстоятельствами времени; а я так и того не делаю, а просто нахожу, что это был величайший самодур своего времени» (там же, с. 183). Период увлечения Щедрина славянофильскими идеями (весьма свободно им интерпретируемыми и применяемыми) был непродолжительным. Об этом см.: Макашин С. Салтыков-Щедрин на рубеже 1850—1860-х годов, с. 147—162 (гл. «Встреча со славянофилами»).

¹⁷ Борщевский и С. Щедрин и Достоевский, с. 67—68.

пина», «Дворянское гнездо» Тургенева,¹⁸ «Губернские очерки», может быть, сильнее всего повлияли на «почвеннические» статьи и программные объявления журнала «Время», с его вообще подчеркнуто литературно-эстетическим курсом. «Почвенничество» на рубеже 1850—1860-х годов было промежуточным либерально-демократическим общественно-литературным явлением. И лишь в конце 1862 г., во многом под давлением резко изменившихся внешних обстоятельств, почвенничество, так сказать, потеряло «почву», застыв в пределах публицистических отделов журналов «Время» и «Эпоха», получив от стремительно эволюционировавшего Щедрина ярлык «стрижиного» направления.

Начиная с «Губернских очерков» (т. е. с 1856 г.), Достоевский становится внимательнейшим, а позднее и весьма пристрастным читателем сатир Щедрина. Следы этого постоянного, напряженного чтения легко обнаруживаются в произведениях Достоевского самых различных эпох. Так, полемизируя с Катковым (в статье «По поводу элегической заметки „Русского вестника“»), Достоевский охотно использует «словечко» бывшего сотрудника «теймствующего» журнала из очерка «Литераторы-обыватели» (он также подробно и сочувственно пересказывается во внутреннем обозрении «Времени»): «Но нет, у вас на уме выгода: вам именно хочется провозгласить: все фальшиво поют, один я соловей. Так мы и поверим вам? Нет, вы нам сами сделайте свое собственное фью-фью-фью, как говорит г-н Щедрин, которого вы так хорошо знаете. Нет, если уж вы желаете добра, так покажите-ка сами, как бы вы сделали, без ошибок-то» (XIII, 233).¹⁹

Достоевский в полной мере оценил сатирические миниатюры Щедрина «Характеры (подражание Лябрюйеру)». Определил их жанр («эпиграммы в прозе») и свой фельетон назвал явно в подражание Щедрину «Петербургскими сновидениями в стихах и прозе». Щедрину в свою очередь понравилось жанровое определение Достоевского. Сатирический цикл о Глупове и глуповцах он озаглавил «Сатирами в прозе» — две из них появились в журнале «Время».

Память Достоевского цепко сохраняла «словечки» и типы Щедрина. Губернский город «Бесов» — несомненно «литературный» сосед Крутогорска и — еще больше — Глупова не только

¹⁸ Показательно восторженное отношение и Достоевского к Салтыкову к роману Тургенева.

¹⁹ Щедрин в очерк «Литераторы-обыватели» вводит (по контрасту) высокую оценку деятельности идейных вождей 1840-х годов, во многом перекликающуюся с высказываниями Достоевского (тех лет) о Белинском. Воспоминания о времени Белинского и Грановского в сатире («крепки были эти люди, если и при такой обстановке не изолгались, не измелочничались, не сделали отступниками!») как раз и предшествуют привлекаемому вниманию Достоевского обращению Щедрина к «юному другу» с призывом сделать свое собственное «фью-ию-ию-ию» (III, 451—452).

«Истории одного города», но и «Сатир в прозе». Причем можно говорить и о самых общих, идеологических параллелях, и о частных совпадениях и перекличках. Так, в сатире «Наш губернский город», возникшей на реальном тверском материале, хорошо известном Щедрину и Достоевскому, и опубликованной во «Времени»,²⁰ герой-полковник сочетал изучение, так сказать, серьезных трактатов с чтением романов Поль де Кока: «Я застал его за чтением нового обширного трактата о любви к отечеству; неподалеку, на случай отдохновения, валялся новый роман Поль де Кока» (III, 407). Аналогично поведение Степана Трофимовича в «Бесах», осложненное трусливым камуфляжем: Токевиль для виду и Поль де Кок в кармане и для души. Безумие губернатора Лембке в «Бесах» — своеобразная параллель сумасшедшему бреду генерала Голубчикова в «мариводаже» Щедрина: «Взгляните в микроскоп на каплю воды — вы увидите, что инфузории с жадностью пожирают друг друга! Взгляните на наш человеческий мир даже без увеличительного стекла — вы увидите, что люди с такою же жадностью пожирают друг друга, как и бессмысленные инфузории!» (III, 402).

Долгое время Щедрин был для Достоевского главным образом создателем «Губернских очерков», которые он почти выучил наизусть. Живновский, предтечей которого был гоголевский Ноздрев, несомненно должен быть назван в числе литературных предшественников капитана Лебядкина. Следователи «Губернских очерков» (Филоверитов и сам надворный советник Николай Иванович Щедрин) некоторыми своими психологическими чертами и профессиональными призваниями предшествуют Порфирию Петровичу «Преступления и наказания», кстати тезки одного из героев книги Салтыкова.²¹ Достоевскому положительно все казалось значительным и драгоценным в «Губернских очерках»: и талантливые натуры, и «чисто» обличительные очерки, и пронизанные поэзией «народные» рассказы, и исповедальные признания автора, в том числе и взволнованное обращение к учителю (Петрашевскому). Восприятие и оценка Достоевским «Губернских очерков» глубиной и проникновением в художественный

²⁰ Михаил Достоевский писал брату: «Щедрин прислал один из своих вечных мариводажей: *четыре момента дня*. Недурно, только один из моментов решительно цензура не пропустит» (Ф. М. Достоевский. Материалы и исследования, с. 539).

²¹ Немца-управителя из очерка «Владимир Константинович Буеракин» Достоевский дважды вводит в свои произведения («Ряд статей о русской литературе», «Зимние заметки о летних впечатлениях»), Живновского (рядом с Ноздревым) упомянет в «Петербургских сновидениях в стихах и прозе». Ироническая повесть Достоевского («Введение» к «Ряду статей о русской литературе») о байронических натурах, впоследствии удалившихся в «шулера», которые «на наших глазах воровали платки из карманов или просто и беззастенчиво обогащались» (XIII, 49—50) — очевидная хотя и своеобразная, оригинальная параллель рассуждениям Щедрина о провинциальном печоринстве и губернских Мефистофелях.

мир Щедрина выделяются даже на фоне блестящей и многообразной критической литературы о них.

Достоевский считал необходимым сочувственно выделить в «Губернских очерках» мотивы необличительные, народных героев книги (это же под разными углами зрения сделали А. Григорьев и Н. Добролюбов). Слова Достоевского о благотворности для художника Щедрина пребывания в провинции, вдали от Петербурга, были и автобиографичны, во всяком случае они естественно намекали на недавнее прошлое публициста «Времени». Матушка Мавра Кузьмовна, старец-скитник ассоциировались, видимо, у Достоевского с его личными впечатлениями от острожных раскольников. А Палагею Ивановну, «крутогорскую кормилицу», чья «благотворительная» деятельность так сердечно изображена Щедриным, Достоевский и сам — только под другим именем — встречал в Сибири. Понятно, что ему особенно близка оказалась эта героиня Щедрина. Сочувствие автора «Мертвого дома» вызвали и прямые размышления Щедрина (полемические, как и иронически грустная реплика Достоевского о добре и эгоизме) о природе альтруизма Палагеи Ивановны.

Палагея Ивановна «Губернских очерков» — выразительница того гуманно-христианского всенародного убеждения, которое Достоевский называл инстинктивным, а следовательно, с его точки зрения, и чрезвычайно драгоценным, пророчески знаменательным, заложенным в природе русского человека, столь отличной от «западной», рациональной, воспитанной на родовых преданиях — идеях вражды и обособления. Салтыков-Щедрин так далеко в своих умозаключениях не заходил, но и он тепло писал о подлинном христианском человеколюбии Палагеи Ивановны, творившей добро просто, инстинктивно и согласно народному мнению о «несчастеньких»: «„Несчастенькими“ она называет арестантов и, кажется, всю жизнь свою посвятила на то, чтоб как-нибудь усладить тесноту и суровость их заключения. Она не спрашивает, кто этот арестант, которому рука ее подаст милостыню Христовым именем, разбойник ли он, вор или просто „прикосновенный“. В глазах ее все они просто „несчастенькие“, и вот каждый воскресный день отправляются из ее дома целые вязки калачей, пуды говядины или рыбы, и „несчастенькие“ благословляют имя Палагеи Ивановны, зовут ее „матушкой“ и „кормилицей“ ... И я того мнения, что если кто-нибудь на сем свете заслужил царствие небесное, то, конечно, Палагея Ивановна больше всех» (II, 242).²²

²² Салтыков почтил память «крутогорской кормилицы», выведя ее под настоящим именем (Анна Марковна Главщикова) в рассказе «Добрая душа» (1869). И это не осталось незамеченным Достоевским. «Семейства нет. Щедрин, ласкающий ребенка» — заносит он в записную книжку в 1877 г. (Лит. наследство, т. 83, с. 329). Запись — контаминация мотивов и сюжетов произведений Щедрина разных лет. Достоевский подчеркивает одну очень близкую ему черту личности Щедрина, видимо имея

«Губернские очерки» были, пожалуй, самым сильным литературным впечатлением Достоевского в 1850-е годы. Лично вдохновлял Достоевского и успех Щедрина, так великолепно «вернувшегося» в литературу. Но Щедрин «выбрал минутку», и эта «минутка» быстро прошла. «Записки из Мертвого дома» имели огромный успех, однако воспринимались главным образом как «обличительное» произведение, примыкающее к тому роду «отрицательной» словесности, родоначальником которого все называли Салтыкова. «Ведь выбрал же г-н Щедрин минутку, когда явиться, — с восхищением, в котором чуть-чуть проскальзывает профессиональная зависть к удачливому коллеге, писал Достоевский во „Введении“ к „Ряду статей о русской литературе“. — Говорят, в „Русском вестнике“ прибавилось вдруг столько подписчиков, что и сосчитать нельзя было <...> С какою жадностью читали мы о живоглотах, о поручике Живновском, о Порфирии Петровиче, об озорниках и талантливых натургах, — читали и дивились их появлению. Да где же они были, спрашивали мы, где же они до сих пор прятались? Конечно, настоящие живоглоты только посмеивались. Но всего более нас поразило то, что г-н Щедрин едва только оставил северный град <...> как тотчас же у него и замелькали под пером и Аринушки, и несчастенькие с их крутогорской кормилицей, и скитник, и матушка Мавра Кузьмовна, и замелькали как-то странно... как-то особенно... Точно непременно так уж выходило, что как только выедешь из Пальмиры, то немедленно заметишь всех этих Аринушек и запоешь новую песню, забыв и Жорж Санд, и „Отечественные записки“, и г-на Панаева, и всех, всех» (XIII, 51—52).

Щедрин, по убеждению Достоевского, высказанному в статье «Два лагеря теоретиков», — первый по таланту литературный наследник Гоголя. В его произведениях ярко выразилась потребность самоосуждения, «самобичевания», самого полного и безудержного, а это, по мнению Достоевского, русская национальная черта. Щедрин — наиболее видный современный представитель той «отрицательной» литературы, «которая гораздо живучее, жизненнее, чем положительнейшая литература времен очаковских и покоренья Крыма» (XIII, 252).

«Губернские очерки» в глазах Достоевского были почти образцом счастливого сочетания злободневности и высоких художественных достоинств. Они — «дело» и в то же время «искус-

в виду следующее автобиографическое признание писателя в рассказе «Добрая душа»: «...любовь Анны Марковны к детям послужила соединительной связью между ею и мною. Я не могу пройти мимо маленького ребенка без того, чтоб не погладить его по головке или не дать ему пряничка. Анна Марковна сразу заприметила эти мои свойства, и стал я ей люб. А еще более я сделался ей, когда она узнала, что я принадлежу к числу „несчастеньких“, что я тоже в своем роде „узник“ <...> А в глазах Анны Марковны после младенца не было в свете краше человека, как „несчастенький“ или „узник“» (VII, 354).

ство». Точнее, потому-то книга Щедрина и «дело», что она высоко талантлива, художественна. Нападки партии «чистого искусства» на «обличительные» и потому якобы не имеющие художественного значения «Губернские очерки» Достоевский квалифицировал в статье «Г-н — бов и вопрос об искусстве» как узкую, тенденциозную, доктринерскую точку зрения: «... гонится весь обличительный род искусства, как будто между обличительными писателями даже и не может появиться истинного художника, гениального писателя, поэта, самая специальность которого именно и будет состоять в обличении» (XIII, 71).

Таким «истинным художником» в обличительном роде и был в представлении Достоевского Щедрин: не только до полемики, но и после нее. Кстати, это по-своему отразилось и в карикатурно-памфлетном зеркале полемических статей и заметок Достоевского во «Времени» и «Эпохе», где он буквально щеголяет доскональным знанием «Губернских очерков» и других произведений сатирика.

С. Борщевский точно заметил, что словечко «впился» и язвительное определение служебных функций Щедрина в «Современнике» («шавка лающая и кусающаяся») напоминают «Молодому перу» его же собственный очерк «Надорванные»,²³ циничную исповедь следователя Филоверитова, так представляющего миру: «Если вы захотите узнать от крутогорских жителей, что я за человек, вам, наверно, ответят: „О, это собака!“ <...> Репутация эта до такой степени утвердилась за мной, что если моему начальнику не нравится физиономия какого-нибудь смертного, он ни к кому, кроме меня, не вызывает об уничтожении этого смертного <...> я лечу исполнить приказание моего начальника, я впи-ваюсь когтями и зубами в ненавистного ему субъекта и до тех пор не оставляю его, пока жертва не падает к моим ногам изгрызенная и бездыханная» (II, 267).

В уподоблении политического обозревателя и рецензента «Современника» Щедрина его герою Филоверитову, возможно, заключалось даже больше яда, чем это предполагал Борщевский. Очевидно, Достоевский таким способом намекал на беспринципность, с его точки зрения, позиции Щедрина, рьяно, с какой-то чрезмерной, натужной энергией защищавшего «чужие» интересы «Современника». Филоверитов признается с присущей ему откровенностью: «... в то время когда я произвожу травлю, господин NN, который, в сущности, представляет для меня лицо совершенно постороннее, немедленно делается личным моим врагом, врагом тем более для меня ненавистным, чем более он употребляет средств, чтобы оборониться от меня. Я внезапно вхожу во все виды моего начальника; взор мой делается мутен, у рта показывается пена, и я грызу, грызу до тех пор, пока сам не упа-даю от изнеможения и бешенства...» (II, 267). Столь же энер-

²³ Борщевский С. Щедрин и Достоевский, с. 111.

гично и столь же беспринципно, по мнению Достоевского, было участие Щедрина в «литературной травле» «Времени» и «Эпохи».

Давно уже наслышанный от Плещеева о самолюбии Щедрина, Достоевский легко мог принять афоризм Филоверитова в очерке «Матушка Мавра Кузьмовна» («Натура человеческая до крайности самолюбива, и если, ловко набросив на свое лицо маску добродушия и откровенности, следовательно обращается к всемогущей струне самолюбия, успех почти всегда бывает верен» — II, 405) за скрытое личное мнение самого сатирика. В том же очерке повествователем Филоверитов отнесен к «породе тех крошечных Макиавеллей <...> которые охотно оправдывают все средства, лишь бы они вели к достижению предположенных целей» (II, 394). И сам Щедрин, видимо, представлялся тогда Достоевскому своего рода «крошечным Макиавелли», попавшим в редакцию «Современника».

Тон полемической беседы Достоевского с Щедриным резко, подчеркнуто фамильярный, дразнящий. Он обращается к «Молодому перу», гусару-рецензенту с какой-то обидной непосредственностью: издевательски поучает, стыдит, намекает на что-то личное и известное очень немногим. И не устает примерять к Щедрину его остроты и психологические черты его же отрицательных героев. Г-жа Музовкина и генерал Зубатов прямо упомянуты Достоевским в записной книжке. С ними в литературно-психологическом отношении сравнивается Щедрин-либерал, вдруг переметнувшийся в нигилисты. Другие намеки Достоевский как бы предлагает расшифровать читателям и Салтыкову. «Литературная халатность, — укоряет Достоевский Щедрина, — да еще халатность-то с распахиваньем халата (Vous comprenez? * „Ничего, ничего, молчанье!“)» (XIII, 307—308). Обращение-увещевание — монтаж различных сюжетов из произведений Гоголя и Щедрина. Вопрос как бы отсылает к исповеди «озорника»: «Мы желаем, чтоб и формуляр наш был чист и репутация не запятнана — vous comprenez? *» (II, 259). А «халат» переносит в другой очерк — «Лузгин»; там эта «талантливая натура» предстает взорам посторонних в совершеннейшем дезабилье, нараспашку: «Он был в широком халате, почти без всякой одежды; распахнувшаяся на груди рубашка обнаруживала целый лес волос и обнаженное тело красновато-медного цвета; голова была не прибрана; глаза сонные. Очевидно, что он вошел в разряд тех господ, которые, кроме бани, иного туалета не подозревают. Он, кажется, заметил мой взгляд, потому что слегка покраснел и как будто инстинктивно запахнул халат и рубашку» (II, 287). К такого же рода инстинктивно-целомудренному движению, собственно, и призывает Достоевский Щедрина, одновременно предлагая вспомнить мудрую пословицу: «Береги честь смолоду».

* Вы понимаете? (франц.).

Частые (пронические) реплики Достоевского-полемиста о «художественной натуре», помимо очевидных переключек с тезисами статьи Писарева «Цветы невинного юмора», восходят и к рассуждениям Щедрина об «артистической натуре» Лузгина. В «гусарских» рецензиях Щедрина («военная косточка») есть нечто, по мнению Достоевского, не только от полемических приемов барона Брамбеуса, но и от замашек Живновского. Нельзя исключить и намеков на службу Щедрина в военном ведомстве (1840-е годы) и его административную деятельность, о которой Достоевский, конечно, был слышан.

Создавая карикатурный портрет Щедрина, литератора и человека, Достоевский использовал всё: слухи, сплетни, полемические статьи публицистов-современников, биографические сведения. Но особенно интенсивно он интерпретировал в памфлетно-карикатурных целях литературный материал, и более всего сатиры Салтыкова, в чем косвенно признался в заметке «Опять „Молодое перо“»: «Когда вы писали ваши обличения, я уверен, вы ни разу не пострадали от мысли, что и вы, может быть, очень похожи на ваших героев, а эта мысль должна непременно быть у всякого обличителя» (XIII, 319).

Щедрин намеки и подвохи понял с полуслова, и то же орудие уподобления автора его героям обратил против Достоевского, но, почти минуя психологию, придал карикатуре форму остроумной и злой литературной пародии, «перевел» «Записки из подполья» на сентиментально-наивный язык писем Макара Девушкина, попавшего в сатаны и произносящего мизантропический монолог в духе парадоксалиста-антигероя: «Матинька вы моя! Простите вы меня, что я так кровожаден. Матинька вы моя! Я ведь не кровожаден, а должен только показывать, что жажда убийства не чужда душе моей, матинька вы моя! Я бедный сатана, я жалкий сатана, я дрянной сатана, матинька вы моя! не осудите же, простите вы меня, матинька вы моя!» (VI, 497). А монологу Девушкина («прокаженного Вельзевула») предшествуют прямые выпады против Достоевского — язвительные и несправедливые — «тот самый Девушкин, который из гоголевской „Шинели“ сумел-таки выкроить себе, по малой мере, сотню дырявых фуфаяк» (VI, 497). Пародия-стилизация и ее недвусмысленное обрамление графически точно передают степень гнева Салтыкова, буквально разъяренного романом-карикатурой Достоевского.

Внезапно наступивший перелом в отношениях между Достоевским и Щедриным был, разумеется, не внезапным и не случайным,²⁴ как не была случайной и их дружеская встреча в ноябре 1861 г. Содержание и смысл полемики современников в целом ясны. Кто в споре проявил большую проницательность — не ме-

²⁴ Но к полемике Щедрина и Достоевского, впрочем, примешались и случайные факторы. Имели место и недоразумения.

нее очевидно. Салтыков с его поразительным политическим чутьем слишком много неприятного напророчил Достоевскому и его журналу «Время» — и нельзя сказать, что это были лжепророчества.²⁵ Некоторые из прорицаний Щедрина «реализовались» почти сразу. Предупредил же он Достоевского, чтобы тот не связывался с «Русским вестником» Каткова. Достоевский пророчество Щедрина запомнит и введет его позднее в «литературную кадрили» («Бесы»), но тогда он проявил голубиный идеализм и упрекнул сатирика в нелепом страхе перед московским публицистом: «Как вы мелко плавааете, видно из того, что вы до сих пор еще боитесь Каткова. „Прихлопнет и не пикнете“, говорите вы нам, грозя нам сим московским деятелем» (XIII, 318).

Справедливой оказалась и знаменитая оценка Щедрина «почвеннического» курса «Времени», естественно, очень задевшая Достоевского: «И не говорите, что мы садимся между двух стульев. Вздор, это и есть дорога! Вы уж давно на полу сидите, да не догадываетесь» (XIII, 320).²⁶

Достоевскому трудно было разбить неотразимые аргументы Щедрина, точно определившего слабые места «почвеннической» программы. Но зато Достоевский искусно использовал сложную ситуацию в «Современнике» (после ареста Чернышевского), «щекотливое» положение Салтыкова, его столкновения с «консистерией» (Антонович, Жуковский, Пыпин) и, конечно, полемику между «Современником» и «Русским словом». Статья-памфлет «Господин Щедрин, или Раскол в нигилистах» нанесла Салтыкову ощутимый и сильный удар. Достоевский сплетни, бытовавшие в петербургском журнальном мире, утрировал и гиперболизировал в соответствии с жанром «романа-кариатуры» («на все есть свои словечки и формы»), представил творческий путь сатирика в тенденциозном и недоброежелательном свете. Памфлет Достоевского осложнил положение Щедрина и, возможно, даже ускорил его уход из «Современника».

Понятно, что реакция Салтыкова на статью Достоевского была раздраженной и в то же время грустной. Щедрин воспринял ее как недозволенный прием в споре, недостойную и желчную выходку. Ни одно из многочисленных полемических выступлений, включая и «Цветы невинного юмора», так больно не задело Салтыкова: «Вы позаимствовались комками грязи, кинутыми в меня „Русским словом“, вы разузнавали бог весть каким путем (а всего вероятнее, через служителей) о том, что происходит в редакции

²⁵ Но и Достоевский напророчил Щедрина неизбежный уход из «Современника».

²⁶ Эту оценку, как и другие (разговоры «в пустыне и о пустыни»), возникшую по поводу редакционного объявления «Времени», Щедрин после гибели почвеннических журналов станет применять в широком смысле для характеристики лжелиберального мирозерцания и лжелиберального красноречия.

„Современника“, и из всего этого устроили целую лохань помоев <...> написанный вами роман о Щедродарове есть сборник самых гнусных, самых презренных, а сверх того, и самых глупых сплетен...» (VI, 522).

Невольно возникает вопрос: если это так глупо и бездарно, то почему такой гнев, такая жгучая обида? Достоевский нанес удар с великолепным знанием дела, в том числе и всех литературно-кухонных частностей. Салтыкову не удалось опубликовать свои наиболее резкие возражения Достоевскому в «Современнике». В те годы он негодовал на призыв «внутренней» цензуры; позднее, вероятно, был доволен, что родившиеся в кульминационный момент полемики крайне раздраженные и злые слова не увидели света. Да и Достоевский вряд ли всецело был удовлетворен своими памфлетами и антикритиками, немало способствовавшими превращению полемики, по его же словам, в «беспримерную в летописях российской словесности ругань» (XIII, 348).

Не очень искренним образом Достоевский тогда же предпринял попытку «оправдаться», предложив разграничить «сплетни» и «слухи». Но различие между этими словами столь тонкое, почти неуловимое, что объяснение Достоевского трудно признать удовлетворительным.²⁷ И все-таки Достоевский желает объяснить публике свою позицию. Ему не совсем приятно, что пришлось прибегнуть к «действительным» слухам. А какие же еще бывают слухи? Ведь если слух сочинен со злонамеренной целью, то его, по справедливости, принято называть клеветой. Разъяснение Достоевского, что слухи им добыты *из первых рук*, а не от вестовщиков и служителей, само по себе чрезвычайно любопытно, но сути дела не меняет: Щедрин упрекал его в том, что он их обнарудовал, сообщив им памфлетно-карикатурную окраску.

Было другое обстоятельство, объясняющее фамильярность и резкость полемического тона Достоевского. «Да и судить вас я позволил себе единственно только как литератора», — подчеркнул Достоевский в статье «Опять „Молодое перо“» (XIII, 317). В записной книжке та же мысль выражена рельефнее и конкретнее: «Я ничего лично не имею против г-на Щедрина, он мне отнюдь не враг. Но я преследовал в нем литератора продажного (что я

²⁷ «Равномерно, поймет публика, что вовсе нельзя назвать сплетней — слухи, напечатанные нами (с большими оговорками) о том, что г-н Щедрин уезжает в Москву с каким-то посторонним сатириком издавать собственный свой журнал. Этот слух, равно как и все те слухи, о которых мы тогда напечатали, не нами были сочинены, а существовали действительно; оправдывались противоречиями в направлении г-на Щедрина и „Современника“; а главное в том, что все эти слухи, хотя и подсмеиваясь, мы их тогда поместили, не принося ни малейшего бесчестия г-ну Щедрину. Убежать же в Москву от „Современника“ не только не бесчестно, но даже и разумно» (XIII, 348). Достоевский, впрочем, имел основания и не оправдываться: к слухам и сплетням прибежали все, не исключая и Салтыкова. Излагая слухи о нем, Достоевский отчасти пародирует сатирические миниатюры Щедрина в «Искре» и «Свистке».

слыхал лично от г-на Щедрина). Кто ж и мог ему выставить весь позор его положения». ²⁸

Достоевский был искренне убежден в «мундирности» службы сатирика в «Современнике», поклонившегося «силе», отдавшего свое «молодое» и бойкое перо в аренду «нигилистам» якобы с легкостью, свойственной его артистической и самолюбивой натуре, перечеркнувшего «прежнее». Он отказывался уверовать в органичность идейной эволюции Салтыкова: во многом тут повинны какие-то слова, сказанные во время их ноябрьской встречи, и другие, известные Достоевскому факты. Салтыков до 1863 г. печатался в самых различных газетах, журналах и сборниках, что могло натолкнуть на мысль о беспринципности его литературной позиции. Знал Достоевский и о том, что Салтыков вошел в редакцию «Современника» лишь после провала попытки организовать собственный журнал «Русская правда» ²⁹ в Москве. Ему под секретом, как человеку доверенному и сочувствующему, сообщал Плещеев в письме от 19 марта 1862 г.: «Здесь <...> затевается орган, журнал двумя книжками в месяц. Может, с сентября, может, с января. На Святой поедут хлопотать о разрешении. Кружок сгруппировался очень хороших честных людей — и совершенно враждебных московскому доктринерству. Но пойдет ли журнал — это еще задача. Мне кажется, теперь очень трудно издавать журнал. Нужно сказать новое слово... а где оно? А старым — как бы талантливо оно не было сказано — не привлечешь. Редактором будет Салтыков (Щедрин). Но до времени — прошу тебя держать это в тайне». ³⁰

«Русская правда» не вышла ни в сентябре 1862 г., ни в январе следующего. Салтыкову не разрешили издавать свой журнал. В тяжелый 1863 год он сделал выбор, говорящий о политической зрелости и мужестве, о блестящем усвоении Салтыковым последних уроков истории. Он примкнул к «партии» «Современника», но не механически и случайно, а руководствуясь очень серьезными, принципиальными соображениями и совершенно не собираясь подделываться под Антоновича, Жуковского, Пыпина. Не было ни измены, ни даже резкой перемены убеждений.

Выполнил Салтыков и обещания, данные Достоевскому: последняя его публикация в «почвенническом» журнале («Наш губернский город») появилась одновременно с сенсационным объявлением редакции о подписке на 1863 г., туманная фразеология которого никого не обманула. При первой возможности Салтыков счел необходимым высказать откровенно, что он думает о редакционном объявлении «Времени». ³¹ Его язвительные реплики,

²⁸ Лит. наследство, т. 83, с. 255.

²⁹ После катастрофы со «Временем» братья Достоевские хотели назвать новый журнал «Правда».

³⁰ Ф. М. Достоевский. Материалы и исследования, с. 458.

³¹ Это объявление послужило, в частности, причиной разрыва Помяловского с журналом Достоевских.

остроумная и глубокая критика «почвенничества» были эффективны и очень пришлись не по душе Ф. М. Достоевскому, который попытался ослабить действенность фельетонов Щедрина, охарактеризовав их как неискренние, написанные новым постоянным сотрудником «Современника» в угоду редакции. Но это была принципиальная критика, почти без «частнолицных» выпадов. И сначала сарказмы Щедрина тщательно обходили непосредственно Достоевского.

Давно уже обращено внимание на противоположность оценок Достоевским Салтыкова-художника до полемики и в разгар ее. Они, действительно, очень различны. С. Борщевский даже пришел к выводу, что полемические суждения Достоевского перечеркнули («погасили») прежнюю оценку им «Губернских очерков».³² Но такой взгляд не учитывает жанровых особенностей памфлетов и антикритик Достоевского. Кроме того, несомненно, что Достоевский, как своими собственными, воспользовался идеями и сарказмами статьи Писарева «Цветы невинного юмора». Статья Писарева дала Достоевскому драгоценные аргументы, и он обрадовался им как негаданному сюрпризу. Проникся в интересах журнальной полемики нигилистически-ниспровергательным духом статьи Писарева, который с поразительным для «разрушителя эстетики» критическим чутьем подметил и искусно скомпоновал действительно слабые места в произведениях, появившихся после «Губернских очерков» («Невинные рассказы», «Сатиры в прозе»). С другой стороны, в немалый восторг привели Достоевского и статьи Щедрина о «птенцах», «человекообразных», «вислоухих» из «Русского слова». Достоевский преднамеренно перемешал в своих памфлетах тезисы и словечки Писарева и Щедрина, создав выразительную картину неопишуемого разброда и смятения в лагере «нигилистов». Но и этого Достоевскому показалось мало: он заставил бунтующего Щедродарова, героя «романа-карикатуры», защищать «почвенническую» программу.

В таланте Щедрина-сатирику Достоевский не отказывает и в полемических статьях. Другое дело, что похвала там граничит с насмешкой: «Я действительно смеялся (кроме шуток): очень, очень забавно и с несомненным талантом» (XIII, 305). Это в статье «Молодое перо». А в записной тетради о том же смехе, но «коллективном». «Соберемся в кружок и хохочем. Если есть словечки, мы хвалим. У г-на Щедрина (М. Е. Салтыков) бывает иногда ядовитая веселость, — все же лучше, чем совсем уж плоская бездарность; прочтешь кто-нибудь у нас вслух, и мы смеемся. Об этом человек 20 могут засвидетельствовать».³³ Словом, Достоевский ясно видел разницу между талантливым Щедриным и «угрюмыми тупицами» вроде Антоновича и Жуковского в редакции «Современника».

³² Борщевский С. Щедрин и Достоевский, с. 29—30.

³³ Лит. наследство, т. 83, с. 259.

Достоевский и в памфлете «Господин Щедрин, или Раскол в нигилистах», хотя и с оговорками, пишет о таланте сатирика: «... Щедродаров, между действительно талантливыми вещами, мог писать иногда по целым листам юмористики, в которых ни редакция, ни читатель, ни сам он не понимал ни шипа, но в которых как будто намекалось на что-то такое таинственное, умное и себе на уме...» (XIII, 331). Эти слова — оценка произведений Щедрина, появившихся после «Губернских очерков», несомненно уступавших им в художественном отношении, «мариводажей» вроде «Каплунов» и вступления к «Сатирам в прозе», содержание которых не только Достоевскому представлялось темным.

По многим причинам Достоевский не желал и не мог «объективно» оценить в журналах «Время» и «Эпоха» знаменитую хронику Салтыкова «Наша общественная жизнь». О «величайшем успехе» литературно-политических фельетонов Щедрина писал Н. Страхов в статье «Последние два года в петербургской журналистике» (1864).³⁴ Достоевский был очевидцем «величайшего успеха» талантливых фельетонов Щедрина. Один из них ему особенно запомнился — февральская хроника за 1864 г. Щедродаров в памфлете Достоевского самым неестественным образом расхваливает собственное творение: «Я вон в феврале месяце нарочно в деревню ездил за своими мыслями (прочтите мой талантливый февральский фельетон в «Своевременном»). Я там увидел мужика и очень удивился, что он беден. Я и прежде видел мужика, но я никогда об нем не задумывался» (XIII, 335).

Похвала таланту Щедрина очень косвенная, но хроника, видимо, действительно понравилась автору «Мертвого дома» и «Книжности и грамотности» реалистической постановкой крестьянского вопроса, умной полемикой с пейзажно-пастушескими воззрениями на «меньшую братию». О том, насколько полезны для Щедрина путешествия в провинцию, где тот невольно забывал о Петербурге и петербургских литературных обстоятельствах, Достоевский писал в статье 1860 г. в связи с «Губернскими очерками». Здесь та же мысль, но страшно редуцированная, искаженная, с трудом улавливаемая. Что вполне понятно — «талантливый февральский фельетон» открывался полемическим выпадом против «почвенников»: «Посетил не в видах общения с народом, конечно, и даже не в видах отыскивания некоторой фантастической „почвы“, а просто, как говорится, по собственному своему делу» (VI, 257). А далее следуют меланхолически-насмешливые размышления на тему неожиданной кончины журнала «Время», особенно оскорбительные из-за их пренебрежительного и скучающего тона.

Полемика 1860-х годов не могла пройти бесследно, не отразиться на будущих отношениях современников, причем особенно

³⁴ Страхов Н. Из истории литературного нигилизма 1861—1865. СПб., 1890, с. 508.

цепко укрепились «обиды» в памяти Достоевского. Но эмоции все-таки не помешали Достоевскому в полной мере оценить хронику Щедрина «Наша общественная жизнь», особенно насмешки сатирика над «птенцами» и «человекообразными» «Русского слова»: «чимпандзе» Писаревым, «гиббоном» и «лемуром» Кроличковым-Зайцевым. В «Бесах» и «Дневнике писателя» трансформируются мотивы фельетонов Щедрина об юродствующих и «вислоухих» засиживателях великих идей, все портящих и легкомысленно искажающих, — формулы, ставшие почти классическими для Достоевского.³⁵ Правда, почти все последующие обращения Достоевского к острогам, типам и афоризмам Щедрина не были прямыми и свободными: полемическая буря 1863—1864 гг. наложила на них свой ощутимый «памфлетный» отпечаток. Иначе обстояло дело в начале 1860-х годов, когда в глазах Достоевского Щедрин был в первую очередь автором «Губернских очерков», а журнальная полемика еще не начиналась. Ее даже ничто не предвещало.

Многолетняя история литературных отношений Достоевского и Щедрина, к счастью, с трудом укладывается в любые схемы. Идеологическая полемика многое объясняет, но далеко не все: слишком разнообразны были литературные и идейные контакты, связывавшие современников. Журнальная полемика 1860-х годов, неизбежно во многом «частная» и «временная», почти совершенно не соприкасается с известным отзывом Щедрина об «Идиоте», который выглядит полной неожиданностью. Но признать его неожиданным можно только, если сузить до предела представление о Щедрине, оставив ему лишь чистую сферу «негатива» (термин Герцена) и забыв о том, что он был своеобразным романтиком в сатире. В «подкладке» сатиры Щедрина было много положительного, идеального, чего не понимал или не желал иногда понимать Достоевский. Это идеальное уходило корнями в 1840-е годы, когда у Достоевского и Щедрина были одни и те же великие учителя, одинаковые мечты, за которые им пришлось на долгий срок вынужденно расстаться с Петербургом, и, так сказать, «проездить» по России».

Достоевский и Щедрин, принадлежавшие к поколению незабвенных «идеальных» 1840-х годов, всегда остро чувствовали свое превосходство над «лобанчиками современной русской литературы» (X, 385). Они верили в огромную, жизненную, вечную силу искусства, нетленную, возвышающуюся над тинной современных им «мелочей жизни», «материального разврата». С гордостью осознали себя деятелями русской литературы, а следовательно, людьми, причастными «тайне вечности». «Все, что мы видим

³⁵ Вроде: «Вислоухие никогда не прельщали меня; я всегда был того мнения, что они одним своим участием делают неузнаваемым всякое дело, до которого прикасаются, подобно тому как мухи летом в одну минуту засиживают какую угодно вещь, хотя бы самую драгоценную» (VI, 322).

вокруг нас, — писал Щедрин в сатирическом цикле «Круглый год», — все в свое время обратится частью в развалины, частью в навоз, одна литература вечно останется целою и непоколебленною. Одна литература изъята от законов тления, она одна не признает смерти. Несмотря ни на что, она вечно будет жить и в памятниках прошлого, и в памятниках настоящего, и в памятниках будущего. Не найдется такого момента в истории человечества, про который можно было бы с уверенностью сказать: вот момент, когда литература была упразднена. Не было таких моментов, нет и не будет. Ибо ничто так не соприкасается с идеей о вечности, ничто так не поясняет ее, как представление о литературе. Мы испытываем вечность, мы стараемся понять ее — и большею частью изнемогаем в наших попытках; но вспомним о литературе — и мы, хотя отчасти, откроем тайну вечности!» (XIII, 437).

А. В. А Р Х И П О В А

**«ПОДРОСТОК» В ТВОРЧЕСКОМ ВОСПРИЯТИИ
АЛЕКСАНДРА БЛОКА**

«Подросток» — наименее прославленный из великих романов Достоевского — был как-то особенно, интимно близок Александру Блоку. В разные периоды своей жизни и творчества Блок каждый раз по-иному вчитывался в этот роман, воспринимая новые его аспекты. Но были в «Подростке» поставлены темы, всегда «созвучные» Блоку, хотя часто в решении их он не совпадал с Достоевским.

«Подросток» — роман о Петербурге, роман об отцах и детях, о распаде семьи, о русском дворянине-интеллигенте, утратившем связи со своей средой, своей семьей и своим народом, интеллигенте, мучительно переживающем утрату этих связей. И еще это роман о любви — роковой, неразумной, любви-«фатуме», как сказано у Достоевского, любви, переходящей в ненависть. Все это характерно и для блоковских размышлений, для его биографии и для его творчества. Разумеется, не «Подросток» только, а все творчество Достоевского было глубоко воспринято и по-своему интерпретировано во многих произведениях поэта. И может быть, «Хозяйка» и «Идиот», «Мальчик у Христа на елке», «Бесы» или «Дневник писателя» Блоком упоминались и цитировались чаще, чем «Подросток»; связи же с «Подростком» многих произведений Блока не лежат на поверхности.

И тем не менее мне представляется, что роман этот прошел через разные этапы творческого пути поэта, а многие вопросы, в нем поставленные, находили прямой отклик в его душе.

Можно предположить, что впервые Блок прочитал «Подростка» в 1902 г. Видимо, в этот период его затронул больше всего образ Аркадия. Упоминания о нем встречаются в летних письмах 1902 г. Сообщая о смерти деда и его похоронах, Блок пишет: «Однако уверю Вас, что я ощущаю (как подросток Аркадий Долгорукий) желание „трех жизней“ (это несмотря на видимую безжизненность и склонность к «панихидному» умозре-

нию)».¹ И снова о том же в письме от 23 июля 1902 г.: «Вы, до некоторой степени, невольно и себе же наперекор отказали мне в созерцании мира. Это именно так, ибо я ощущаю скорее нужду „ощутить“ „три жизни“ («Подросток»), чем провести одну в сплошном „созерцании“. От созерцаний душно. Ни одного „чувствования“ я не отдам за тьму „созерцаний“» (Блок, 8, 36). Блок чутко уловил в изломанном и ожесточенном характере Аркадия стихийное чувство «живой жизни», которое, по мысли Достоевского, помогло Подростку устоять против разнообразных искушений неправых путей, против умозрительных головных идей и выйти на верную дорогу служения людям. Может быть, молодой Блок и не формулировал так идеи «Подростка», но это ощущение естественной, полной жизни, противоположной умозрительности и мистицизму, ощущалось им вполне.

Другое, что привлекло его в этот период в «Подростке», — литературно-теоретические декларации Достоевского в романе. В письме отцу от 5 августа 1902 г. Блок, говоря о своих занятиях и устремлениях, о некотором наблюдаемом им самим в себе переломе, о «крутом <...> дорожном повороте», который, может быть, выведет его из «потемок» «недавнего мистицизма» «на свет божий», — отмечает особенность своего будущего творчества: «Вообще-то можно сказать, что мой реализм граничит, да и будет, по видимому, граничить с фантастическим («Подросток» Достоевского)» (Блок, 8, 40). И здесь же, говоря о себе как человеке, преимущественно созерцательном, а не действенном, Блок отмечает, что созерцание это представляется ему «не в первобытно-романтическом, а скорее в „реально-Достоевском“ стиле, в котором созерцание углубленно, а не порхает» (Блок, 8, 40—41).

Итак, Достоевский для Блока — писатель-реалист, вполне жизненный и заземленный, но в то же время настолько углубленно философский, что его прозрения, граничащие с фантастическим, могут быть восприняты как знание высшей правды. В каком-то смысле такой реализм Блок считает образцом для себя самого.

Разумеется, в «Подростке» запомнилось поэту и изображение Петербурга — самого фантастического города, который, может быть, «подыметсЯ с туманом и исчезнет как дым, и останется прежнее финское болото, а посреди его, пожалуй, для красоты бронзовый всадник на жарко дышащем, загнанном коне» (13, 113).

¹ Блок А. Собр. соч. в 8 томах. М.—Л., 1960—1963, т. 8, с. 34. Дальнейшие ссылки на это издание — в тексте с указанием тома и страницы арабскими цифрами. — У Достоевского Аркадий говорит: «Мне хоть три жизни дайте — мне и трех будет мало» (13, 61). Впечатление, которое эти слова произвели на молодого Блока, отмечено Г. Я. Галаган в комментарии к роману «Подросток» (см.: 17, 312).

Этот город-призрак, прошедший через все творчество Блока, многими нитями связан с Петербургом «Подростка». Тема эта достаточно освещена в нашей литературе, и я не буду специально рассматривать ее.²

Позднее, переживая тяжелый кризис после революции 1905 г., Блок все больше размышляет о судьбе русской интеллигенции, к которой и сам принадлежит, об ее оторванности от «живой жизни», от народа. И в это время уже по-новому воспринимает творчество Достоевского, в частности «Подростка». Теперь уже не только Аркадий с его наивной жаждой «трех жизней» (тема эта, впрочем, не снимается в творчестве Блока) занимает поэта. Он все больше сосредотачивается на образе Версилова, хотя и не называет его нигде по имени. Связано это с размышлениями о России и месте русской интеллигенции в ее судьбе.

«Россия — путь. Поэт-путник — основная линия, определяющая от начала до конца отношение Блока к России», — справедливо заметил один из ранних исследователей поэта.³ Но ведь подобная мысль о скитальчестве и странничестве русского мыслящего интеллигента в поисках своей утраченной родины заключается и во многих произведениях Достоевского, а особенно ясно выражена в «Подростке» и Пушкинской речи.

Мне представляется, что отзвуки «Подростка» (не только Достоевского вообще, но именно этого романа) слышны в двух разных по жанру, но близких в некотором отношении произведениях: лирической статье «Безвременье» (1906) и драме «Песня судьбы» (1908). В «Безвременьи» не только упоминается Достоевский, но дается его характеристика и разбирается его рассказ «Мальчик у Христа на елке» (в сравнении с «Ангелочком» Леонида Андреева). И характеристика, данная Блоком Достоевскому, и интерпретация «святочного» рассказа привлекли внимание исследователей.⁴ Мне же хочется отметить, что на идеи и образы «Безвре-

² См.: Андиферов Н. Непостижимый город. — В кн.: Об Александре Блоке. Пб., 1921, с. 285—325; Иванов-Разумник. Петербург. — В кн.: Иванов-Разумник. Вершины. Пг., 1923, с. 165—167; Орлов Вл. Город Блока. — В кн.: Александр Блок. Город мой... Л., 1957, с. 5—48; Минц З. Г. Блок и Достоевский. — В кн.: Достоевский и его время. Л., 1971, с. 220—225. — У Достоевского фантастичен не только Петербург, не только его «деловое», «прозаическое» утро, но и самая обыденная, пошлая обстановка. То, что Блок воспринял эту особенность изображения мира, который как бы двоился, у Достоевского, верно отметил Б. И. Соловьев (см.: Соловьев Б. Блок и Достоевский. — В кн.: Достоевский и русские писатели. М., 1971, с. 260—262. Там же примеры из «Подростка»).

³ Бабенчиков М. Ал. Блок и Россия. М.—Пг., 1923, с. 10. — Глубокий анализ темы пути в творчестве Блока дан Д. Е. Максимовым в статье «Идея пути в поэтическом сознании Ал. Блока» (см.: Максимов Д. Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1975, с. 6—143).

⁴ См.: Минц З. Г. Блок и Достоевский. — В кн.: Достоевский и его время, с. 226—232.

менья» значительное воздействие оказал именно «Подросток». В этой статье возникает тема гибели семьи и семейного очага, устоев и традиций, бывшая не только темой творчества Блока, но и темой его личной жизни и жизни его близких, темой эпохи.⁵⁻⁶

Говоря о разложении современной семьи, о гибели прежних «устоев», Блок отмечает, что уже Достоевский «предчувствовал» это и, «затыкая уши, торопясь закрыться руками в ужасе от того, что можно услышать и увидеть» (*Блок*, 5, 66—67), все-таки видел и слышал разложение и гибель сложившихся идеалов и норм, наступление страшного «серого животного» — паука, олицетворяющего у него сладострастие и нравственное падение. Блок считает, что процесс, начало которого почувствовано Достоевским, теперь завершился вполне. «Что же делать? Что же делать? Нет больше домашнего очага. Необразимый, липкий паук поселился на месте святом и безмятежном, которое было символом Золотого Века. Чистые нравы, спокойные улыбки, тихие вечера — все закутано паутиной, и самое время остановилось. Радость остыла, потухли очаги. Времени больше нет. Двери открыты на вьюжную площадь» (*Блок*, 5, 70).

Нельзя не вспомнить «Подростка», в котором впервые с такой отчетливостью и резкостью поставлена тема распада старой семьи и возникновения на месте ее «случайных семейств». Достоевский действительно отразил начало этого процесса, настолько еще не осознанного русским обществом и не воплотившегося в русской литературе, что критика упрекала романиста в отсутствии правды, нарушении норм, изображении больного и неестественного. Достоевский же совершенно осознанно изображал этот видимый пока немногим процесс разложения. «... все крики критиков, что я изображаю ненастоящую жизнь, не разубедили меня, — писал Достоевский в набросках к неосуществленному предисловию к «Подростку». — Нет оснований нашему обществу, не выжить правил, потому что и жизни не было. Колоссальное потрясение, — и все прерывается, падает, отрицается, как бы и не существовало. И не внешне лишь, как на Западе, а внутренне, нравственно. Талантливые писатели наши, высокохудожественно изображавшие жизнь средневысшего круга (семейного), — Толстой, Гончаров думали, что изображали жизнь большинства, — по-моему, они-то и изображали жизнь исключений. Напротив, их жизнь есть жизнь исключений, а моя есть жизнь общего правила. В этом убедятся будущие поколения, которые будут беспристрастнее; правда будет за мною» (16, 329).

Будущие поколения в лице Блока убедились в правоте великого романиста. Теперь и те дворянские семьи «средневысшего

⁵⁻⁶ См. об этом: Орлов В. Н. 1) История одной «дружбы-вражды»; 2) История одной любви. — В кн.: Орлов Вл. Пути и судьбы. Л., 1974, с. 507—743.

круга», которые во времена Достоевского, будучи исключением, еще сохраняли «вид красивого порядка и красивого впечатления» (13, 453), окончательно утратили этот порядок. «Радость остыла, потухли очаги. <...> Двери открыты на вьюжную площадь» (Блок, 5, 76).

Посреди этого хаоса и разложения, ночной вьюги, охватившей города и всю городскую культуру, возникает у Блока образ человека, ищущего устоев и ценностей, и в поисках их бросившего город и начавшего странствия по Руси, по бесконечным русским дорогам, по сторонам которых нет уже дворянских усадеб (дома заколочены, вековые парки запущены), а есть лишь постоянные дворы да придорожные кабаки. З. Г. Минц отметила, что в «Безвременьи» «осмысление бродяг как странников <...> оказывается теснейшим образом связанным с творчеством Достоевского, в частности с образом странника-христианина Макара Долгорукого в «Подростке».⁷ Действительно, образ странника или «скитальца» очень существен в творчестве Достоевского. Но думается, что скитальцы-странники «Безвременья» связаны не с Макаром. «Скиталец» в «Подростке» — это прежде всего Версиров, вариация «несчастливого скитальца в родной земле, того исторического русского страдальца, столь исторически необходимо явившегося в оторванном от народа обществе нашем» (XII, 378), о котором говорил Достоевский позднее в Пушкинской речи.

Странники «Безвременья» — это воспитанники разлагающейся городской культуры, люди одного круга с автором. Блок говорит вначале о них: «мы». «Но мы, дети своего века, боремся с этим головокружением. Какая-то дьявольская живучесть помогает нам гореть и не сгорать» (Блок, 5, 71). Это та самая живучесть, жажда жизни, которая характеризует не только Аркадия («желание трех жизней»), но и Версирова. «Меня ничем не разрушишь, — говорит он сыну, — ничем не истребишь и ничем не удивишь. Я живуч, как дворовая собака» (13, 171). Эта живучесть Версирова заставляет его скитаться, и хотя он остается чужд народу, сознание того, что правда в народе, ему присуще. Блокские скитальцы тоже ищут, идут и не могут найти, путь их представляется кружением, движением безысходным, светлой цели впереди они не видят, им светит только голубой призрачок ночной фиалки. Но и у Версирова есть впереди подобный призрачок: его «идея» («Мы — носители идеи, мой милый! . . .» — 13, 374). Макару же Долгорукому не надо искать правду и пути к ней, ему известно и то и другое, и его странничество не есть скитальчество или движение по кругу.

Образ пути в «Безвременьи» тесно связан с темами гибели дворянской культуры, дворянской традиции и поисками какого-то выхода за ее пределы, в обращении к нищим просторам «тысяче-

⁷ Достоевский и его время, с. 229.

окой России» (Блок, 5, 74). Ни скиталец Версиров, ни бродяги «Безвременья» не нашли эту правду. У Блока здесь нет еще ощущения, что именно народ является ее носителем. Россия — заблудившаяся страна, ей нечего терять, и у нее ничего нет впереди, ее путь беспечен, «всю плоть свою она подарила миру и вот, свободно бросив руки на ветер, пустилась в пляс по всему своему беспечному, непридуманному раздолью» (там же). У Достоевского было иное представление о России, он всегда верил в ее высокое предназначение, залогом чего считал идеалы, будто бы хранимые в народе. К такому пониманию России подошел позднее и Блок. Определенным этапом на этом пути и явилась «Песня Судьбы».

Литературные источники этой драмы многообразны. Э. Г. Минц добавляет еще один, убедительно сопоставляя «Песню Судьбы» с «Хозяйкою» Достоевского.⁸ Мне хочется добавить еще один источник. Герой драмы — «представительствующий, по замыслу Блока, русскую интеллигенцию»⁹ — носит имя Герман. Блок не случайно дает ему это германское (немецкое) имя. Герман — иностранец в своей земле, стремящийся узнать и понять Россию. Он из той же плеяды скитальцев, к которой, по Достоевскому, начиная с Онегина, принадлежали все мыслящие русские интеллигенты, в том числе и Версиров. Имя Герман имеет определенную традицию в русской литературе. В повести Пушкина это немец на русской службе, одержимый фантастической, хотя и вполне современной идеей. Глубокое осмысление пушкинского Германа как фигуры символической содержится в «Подростке». Это — «колоссальное лицо, необычайный, совершенно петербургский тип — тип из петербургского периода!» (13, 113). «Петербургский», с точки зрения Достоевского, — не народный, противопоставленный остальной России. В таком определении Германа подчеркивается его разрыв с русской почвой, отсюда и фантастичность его идей, его «дикая мечта» — порождение «фантастического» Петербурга.¹⁰ Все это не мог не ощущать Блок, давая своему герою имя Германа. И следовательно, в поле его зрения в это время был «Подросток». Но «Песню Судьбы» объединяет с этим романом Достоевского, как мне кажется, еще один мотив. Герой-интеллигент оказывается как бы на распутье между двумя женщинами, двумя любовями. Одна из них — его жена Елена — любовь тихая, кроткая, безмятежная, женщина, любящая его вполне и бесконечно преданная ему. Другая — гордая и жестокая Фаина — любовь роковая, влекущая, подчиняющая

⁸ Достоевский и его время, с. 238—240.

⁹ Максимов Д. Е. Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1975, с. 90.

¹⁰ О толковании Достоевским «Пиковой дамы» в связи с трактовкой Петербурга см.: Иванов-Разумник. «Петербург». — В кн.: Иванов-Разумник. Вершины. Александр Блок. Андрей Белый. Пг., 1923, с. 165—166.

себе без остатка, но приносящая вместе с тем глубочайшее горе и страдания. Фаина, в какой-то момент идущая навстречу герою, все-таки оставляет его во имя своей свободы и еще потому, что чувства ее и Германа не сливаются до конца. Не трудно увидеть здесь в измененном виде коллизия «Подростка»: метание Версилова между кроткой и самоотверженной Софьей Андреевной и влекущей его к себе, но и отталкивающей одновременно Катериной Николаевной Ахмаковой, этим воплощением «живой жизни», ставшей для Версилова «фатумом», по собственному его выражению (см.: 13, 384).

Блоковский Герман, подобно Версилкову, бросает свой дом, свою семью и идет за Фаиной, потому что его позвала Судьба. Сближение с Фаиной — это и сближение с Россией, ее народной стихией, олицетворением которой и является в драме Фаина. Это приобщение к новым, неведомым ранее пластам жизни делает существование Германа наполненным и счастливым. Его

... душа, как степь,
Нескованная ни единой цепью,
Свободная от края и до края.
Не вынесла бы жалкая душа,
Привыкшая к домашнему уюту,
К теплу и свету очагов семейных,
Такой свободы и такого счастья.

(Блок, 4, 159).

Вновь возникает мотив жажды жизни: «Не надо чахлой жизни — трех мне мало!» — восклицает Герман, повторяя запавшее в память Блока выражение Аркадия Долгорукого. И хотя Фаина уходит от Германа, ему уже нет пути назад, в его камерный мир, изолированный от народной жизни. Он идет новым путем, открытым Фаиной и указанным Коробейником. И он выйдет на верную дорогу.

Версильов же никуда не выходит, он кончает душевной болезнью, означающей, по Достоевскому, распад личности. Разница судьбы этих во многом сходных героев определяется и разницей между эпохами Достоевского и Блока и разницей их субъективного понимания того, как соотносятся путь русского интеллигента «средневысшего друга» и путь народа. Очень существенно и еще одно отличие: у Достоевского носительницей народного начала, женщиной из народа является смиренная Софья Андреевна, «мама», у Блока — гордая и мятущаяся, вечно протестующая Фаина.

Разумеется, Фаина из «Песни Судьбы», как и лирическая героиня второй книги стихотворений Блока, меньше всего похожа на Ахмакову. Если и есть в ее образе влияние Достоевского (при том, что у нее есть черты и ее реального прототипа — Н. Н. Волоховой), то оно выходит за рамки «Подростка» (Настасья Филипповна, Грушенька и др.). С «Подростком» связано,

при всей автобиографичности этой темы, изображение любви как роковой и пагубной страсти, а отношения двух любящих как борьбы, поединка, их внутреннего противоборства, исключаяющего полную слиянность, приходящую на смену вечному одиночеству (см., например, «Зачатый в ночь, я в ночь рожден...», «Она пришла с заката...») и большинство стихотворений «Снежной маски» и «Фаины»¹¹.

Герой же Блока, русский интеллигент, странствующий в поисках своей родины, жаждущий обрести ее и смутно чувствующий, что подлинная правда на стороне народа, — такой герой будет возникать время от времени в разных произведениях поэта.

Позднее, уже во время войны, создавая стихи, вошедшие потом в книгу «Родина» (1908—1916), Блок снова возвращается к этому образу, иногда в близкой Достоевскому ипостаси его. В облике России появятся черты кротости и смирения, сочетающиеся с твердостью, убежденностью и упорством.

Сложность образа Родины в лирике Блока, разумеется, не исчерпывается воздействием Достоевского, хотя воздействие это безусловно. Отмечалось, например, что стихотворение «Грешить бесстыдно, непробудно...» «восходит к общим представлениям Достоевского о сложности и противоречивости человеческого характера»,¹² отмечались и более конкретные источники его. Мне представляется, что образ «кающегося грешника», стоящего в центре этого стихотворения, вызывает ассоциации с трактовкой Достоевским образа Власа, а еще больше с изображением купца Скотобойникова в «Подростке» (см.: 13, 313—322).

Возникает в лирике Блока военных лет и мотив странничества в поисках родины, но теперь звучит иногда и тема обретения России. Герой вернулся на родину из дальних странствий по чужим землям.

Да, ночные пути, роковые,
Развели нас и вновь свели,
И опять мы к тебе, Россия,
Добрели из чужой земли, —

пишет поэт в стихотворении «Я не предал белое знамя...» (Блок, 3, 277). Разумеется, и «чужая земля», и «ночные, роковые пути», уводящие от родины, — это внутренняя оторванность героя от своей почвы, родной земли, теперь обретенной в трудный для родины час. В написанном во время войны стихотворении «Рожденные в года глухие...» среди множества тем есть и «версильско-достоевская» тема царствия божьего, которое наступит на

¹¹ Об изображении любви в лирике Блока в связи с характерной для Достоевского темой любви-ненависти см.: Соловьев Б. И. Блок и Достоевский. — В кн.: Достоевский и русские писатели, с. 313—317.

¹² Достоевский и его время, с. 242.

земле, а нынче мучающиеся и страдающие поколения проложат к нему путь. «О, им суждены страшные муки прежде, чем достигнуть царствия божия» (13, 377).

Те, кто достойней, боже, боже,
Да узрят царствие твое!

(Блок, 3, 278).

Идеи и образы «Подростка» сильнее всего сказались в наиболее сложном и многоплановом произведении Блока — в поэме «Возмездие». Разумеется, все, кто писал о поэме, касались и тем, связанных с Достоевским.¹³ Это прежде всего упоминание Достоевского как в окончательном тексте поэмы, так и в подготовительных материалах к ней, это изображение Петербурга как города призрачного и фантастического, это, наконец, и изображение дворянской семьи, один из членов которой вступает в брак с крестьянкой (планы поэмы), подобно Версиллову у Достоевского.

Думается, что параллели между «Возмездием» и «Подростком» можно продолжить. Тема разложения и гибели дворянской семьи и дворянской культуры (зазвучавшая уже в «Безвременьи»), как и тема отцов и детей, сложных их взаимоотношений и противоречий между ними — это темы и «Возмездия», и «Подростка». Блок как бы взялся писать поэму по тому «рецепту», который был предложен воспитателем Аркадия — Николаем Семеновичем — в Заключении «Подростка». В письме своем бывшему воспитаннику он, между прочим, говорил: «Если бы я был русским романистом и имел талант, то непременно брал бы героев моих из русского родового дворянства, потому что лишь в одном этом типе культурных русских людей возможен хоть вид красивого порядка и красивого впечатления, столь необходимого в романе для изящного воздействия на читателя. <...> Еще Пушкин наметил сюжеты будущих романов своих в „Преданьях русского семейства“, и поверьте, что тут действительно всё, что у нас было доселе красивого» (13, 453).

И в изображении героев «из русского родового дворянства», и в ориентации на «Евгения Онегина» Пушкина Блок, казалось бы, идет вслед пожеланиям Николая Семеновича. Но содержанием поэмы становится вовсе не красота и законченность культурного русского типа из «средневысшего круга», а его деградация, распад — распад, во-первых, среды и традиций, а во-вторых, отрывание от этих традиций, «от красивого типа» «с веселой торопливостью», как говорил Николай Семенович, «кусков и комков» — представителей современного Блоку поколения. Эта реализация в поэме, или по крайней мере в ее замысле, одной из основных тем «Подростка» снова, вслед за «Безвременьем» показывает, как

¹³ См. об этом в статье З. Г. Минц в кн.: Достоевский и его время, с. 243—247. См. также: Максимов Д. Поэзия и проза Ал. Блока, с. 137—138.

ценил Блок открытия и прозрения Достоевского в сфере семьи, отношений между разными поколениями одного и того же рода. Тема эта, разумеется, ни Достоевским, ни Блоком не ощущалась как тема камерная, интимная, но всегда как тема глубоко социальная, историческая и даже философская.

«Подросток», вероятно, так запал в душу Блока еще и потому, что сюжет его как-то накладывался на его собственную биографию, воспринимался «изнутри» и переосмыслился по-своему, а своя собственная биография проецировалась на роман. Как отметил Б. И. Соловьев по другому поводу, Достоевский «словно бы заранее предугадал — и в образах огромной силы и жизненности воплотил — то, что творилось в душе поэта, который мог бы сказать о себе словами самого Достоевского: „мне только приснилось, а уж он и сон отгадал“ («Бесы»)». ¹⁴

Сюжет «Возмездия», как известно, во многом автобиографичен. Отношения героя и отца — это, часто вплоть до деталей, воспроизведение отношений поэта со своим отцом — Александром Львовичем Блоком. И в то же время они разительно напоминают отношения Аркадия Долгорукого с Версиловым. Отдельные места поэмы являются как бы стихотворной вариацией «Подростка».

Отец от первых лет сознания
В душе ребенка оставляя
Тяжелые воспоминанья —
Отца он никогда не знал.
Они встречались лишь случайно,
Живя в различных городах,
Столь чуждые во всех путях
(Быть может, кроме самых тайных).
Отец ходил к нему, как гость,
Согбенный, с красными кругами
Вкруг глаз. За вялыми словами
Нередко шевелилась злость...
Внушал тоску и мысли злые
Его циничный тяжкий ум,
Грязня туман сыновних дум.
(А думы глупые, младые...)
И только добрый лъстивый взор,
Бывало упал украдкой
На сына, странною загадкой
Врываясь в нудный разговор.

(Блок, в, 336—337).

Блок не только воспроизводит внешние детали (распад семьи, жизнь отца и сына в разных городах), общие и для его биографии и для «Подростка», но и внутренние, психологические особенности характеров отца и сына: глупые юношеские мечты сына и холодный цинизм отца, внешняя отчужденность и внутренняя близость их, какое-то напускное холодное равнодушие отца к сыну,

¹⁴ Соловьев Б. И. Блок и Достоевский. — В кн.: Достоевский и русские писатели, с. 260.

прикрывающее любовь и тяготение к близости. Возможно, что рисуя так отношения своих героев, Блок опирался на психологический опыт романа Достоевского. В письма матери от 18 мая 1917 г., говоря о своей работе над «Возмездием», Блок сопоставляет поэму с «Ругон-Макарами» или «Карамазовыми». Однако несомненно и «Подросток» находился в это время в поле зрения поэта, так как в том же письме упоминается и этот роман (см.: Блок, 8, 493).

Характеристика отца, в которой подчеркивается его демоническое, романтическое начало (индивидуализм), восходит в то же время и к образам «русских скитальцев» Достоевского, самым ярким из которых является Версиллов. Скитальчество, бесприютность, одиночество подчеркивается в облике и судьбе отца.

Увидев его мертвым в гробу,

Сын окрестил отцовский лоб,
Прочтя на нем печать скитальцев,
Гонимых по миру судьбой. . .

(Блок, 3, 334—335).

В поэме Блока сын, видимо, как-то повторяет отцовскую участь: он тоже скиталец. И лишь третье поколение (вернее, четвертое, так как в поэме изображен и дед героя), ребенок, рожденный от крестьянки, изменит и судьбу рода, и судьбу страны. Но все-таки определяющим конфликтом «Возмездия» (в той части поэмы, которая была написана) является противоречие между сложившимся дворянским традиционным укладом, уже изжившим себя к концу XIX в., и предвещанием ломки и мятежа, предвещанием, воплотившимся в облике отпавшего, «оторвавшегося», говоря словами Достоевского, от этого уклада индивидуалиста и скитальца. А самый образ этого скитальца, порвавшего с традициями предков, но так и не сумевшего (или не пожелавшего) соединиться с народом, стал центральным образом поэмы.

Грядущая революция — это то возмездие, которое история несет представителям «средневысшего культурного слоя» за их непонимание народной правды и народной судьбы. «Юность — это возмездие», — утверждает Блок эпиграфом к поэме. Возмездие приходит в лице следующих поколений, порвавших с наследием отцов.

Менее обнаженно мысль эта звучит и в «Подростке». «Юность чиста уже потому, что она — юность» (13, 453). Автор утверждает право за своим героем, только вступающем в жизнь, судить своих отцов и выносить им беспощадный приговор, ибо за этим героем будущее, «ибо из подростков созидаются поколения. . .» (13, 454).

Итак, образ русского интеллигента, условиями рождения и воспитания оказавшегося в ином, чем основная народная масса, лагере, чувствующего свое одиночество, ищущего и не могущего найти путей к народу, — образ, занимающий значительное место в творчестве Блока, создавался не без воздействия Достоевского.

И как мне кажется, не последнюю роль сыграл здесь Версилов. Во всяком случае, еще одна черта его — «всемирная отзывчивость», которую Достоевский так высоко ценил в русском человеке, свойственна и лирическому герою Блока. Как ни различны идейная направленность «Скифов» и «исповеди» Версилова,¹⁵ мысль о России — носительнице и провозвестнице идей объединения и братства — возникает у Блока скорее всего под воздействием подобных идей Достоевского.

«Русскому Европа так же драгоценна, как Россия: каждый камень в ней мил и дорог. Европа так же была отечеством нашим, как и Россия. О более! — говорил Версилов. — Нельзя более любить Россию, чем люблю ее я, но я никогда не упрекал себя за то, что Венеция, Рим, Париж, сокровища их наук и искусств, вся история их — мне милей, чем Россия. О, русским дороги эти старые чужие камни, эти чудеса старого божьего мира, эти осколки святых чудес; и даже это нам дороже, чем им самим! У них теперь другие мысли и другие чувства, и они перестали дорожить старыми камнями. . . Там консерватор всего только борется за существование; да и петролейщик лезет лишь из-за права на кусок. Одна Россия живет не для себя, а для мысли, и согласись, мой друг, знаменательный факт, что вот уже почти столетие, как Россия живет решительно не для себя, а для одной лишь Европы!» (13, 377).

Сходные мысли выражены и в «Скифах». Россия — «цит» Европы, она жертвовала собой, оберегая «эти чудеса старого божьего мира», эти «парижские улицы», «венецьянские прохлады», «далекый аромат» «лимонных роц» и «Кельна дымные громады». Вся эта культура «внятна нам», мы, русские, «любим все».

И Россия Блока обращается к дряхлеющему миру европейской цивилизации с призывом к единению и братству.

Разумеется, революционная Россия Блока периода «Двенадцати» и «Скифов» — это не смиренная Россия Достоевского. Но в сложный и многогранный образ Родины у Блока вошло и представление о всеобъединяющей «русской идее», носителем и пропагандистом которой был русский европеец Версилов — герой романа «Подросток».

¹⁵ На это указала Э. Г. Минц (см.: Достоевский и его время, с. 247).

ДОСТОЕВСКИЙ О «ДОН-КИХОТЕ» СЕРВАНТЕСА

Образ Дон-Кихота привлекал пристальное внимание Достоевского на протяжении всей его творческой деятельности. Однако законченная концепция этого образа складывается у Достоевского в 70-е годы. В это время истолкование русским писателем главного героя романа Сервантеса конкретизируется и углубляется. Его высказывания носят неизменно восторженный характер. В «Дневнике писателя» за 1877 г. он называет «Дон-Кихота» «великим произведением всемирной литературы», принадлежащим к числу книг, которые «посылаются человечеству по одной в несколько сот лет». Там же он высказывает пожелание, чтобы с этой книгой основательно знакомилось юношество. «... знакомство с этой величайшей и самой грустной книгой из всех созданных гением человека, несомненно, возвысило бы душу юношества великою мыслью, заронило бы в сердце его великие вопросы и способствовало бы отвлечь его ум от поклонения вечному и глупому идолу середины, вседозвольному самомнению и пошлomu благоразумию». И наконец: «Во всем мире нет глубже и сильнее этого сочинения. Это пока последнее и величайшее слово человеческой мысли, это самая горькая ирония, которую только мог выразить человек, и, если бы кончилась земля, и спросили там, где-нибудь, людей: „Что вы, поняли ли вы вашу жизнь на земле и что об ней заключили?“ — то человек мог бы молча подать Дон-Кихота; „Вот мое заключение о жизни и — можете ли вы за него осудить меня?“» (XII, 235, 255).

О том, что образ Дон-Кихота оказывается в эти годы в центре внимания Достоевского, свидетельствует также обилие всякого рода упоминаний имени Сервантеса, его романа и особенно главного его героя в записных книжках этого периода.¹

¹ См.: Лит наследство, т. 83. М., 1971, с. 387, 404, 420, 442, 443, 448, 454.

Особого внимания в связи с конкретизацией взглядов Достоевского заслуживает глава «Ложь ложью спасается» из «Дневника писателя» за 1877 г. Сцена между Дон-Кихотом и его оруженосцем — основа этой главы — является совершенно самостоятельным произведением русского писателя, столь же самостоятельным, как например «Сцена из Фауста» Пушкина. Эпизод, сочиненный Достоевским, представляет для исследователя первостепенный интерес уже хотя бы потому, что образ Дон-Кихота в отличие от других образов, вошедших в золотой фонд мировой литературы, таких как Фауст или Дон-Жуан, гораздо реже воссоздавался во всей своей полноте, со всеми своими бытовыми, а не только мировоззренческими, атрибутами.

Главой «Ложь ложью спасается» Достоевский лишний раз доказал, что он был блестящим мастером в воссоздании чужой литературной манеры. Что касается стиля романа Сервантеса, его синтаксиса, его лексических особенностей, подробностей повествования, описаний, то они воспроизведены Достоевским с удивительной точностью. В результате сочетание местного колорита, деталей сюжета, проникновения русского писателя в сущность сервантесовского образа и тонкой стилизации литературной манеры оказалось настолько цельным и убедительным, что принадлежность этой сцены Сервантесу долгое время не вызывала никакого сомнения.

Первым на отсутствие этого эпизода в романе Сервантеса обратил внимание испанский литературовед Мальдонадо де Гевара, предпославший переводу его на испанский язык в специальном периодическом издании, посвященном Сервантесу, небольшую статью.²

Замысел эпизода возник в сознании писателя за год до написания. В записной тетради 1875—1876 гг. имеется характерная запись: «Дон-Кихот, люди из киселя».³ Эта фраза послужила толчком для создания всей сцены разговора Дон-Кихота с Санчо, которая представляет собой начало сравнительно небольшой по объему первой подглавки второй главы сентябрьского номера «Дневника писателя» за 1877 г. Завершают подглавку размышления Достоевского как по поводу романа Сервантеса, так и по поводу сочиненного им эпизода.

Ввиду того что Достоевский создал свою версию Дон-Кихота, равный интерес представляет и причина его отхода от текста Сервантеса, и черты сходства, которые, несомненно, имеются

² Guevara M., de Fr. Dostoevski y El Quijote. — Anales Cervantinos, t. III. Madrid, 1953. — В нашей печати на сам факт отсутствия этой сцены в «Дон-Кихоте» указал С. Г. Бочаров в статье «О композиции „Дон-Кихота“» (Сервантес и мировая литература. М., 1969, с. 103). Кроме того, на проходившей в 1975 г. в музее Ф. М. Достоевского конференции этого вопроса коснулся А. Грибанов.

³ Лит. наследство, т. 83, с. 404.

между «Дон-Кихотом» и эпизодом из «Дневника писателя» Достоевского.

Приведем полностью сцену, созданную фантазией Достоевского, а также отрывки из романа Сервантеса, которые могли послужить материалом для нее.

«Однажды Дон-Кихот, столь известный Рыцарь Печального Образа, самый великодушный из всех рыцарей, бывших в мире, самый простой душой и один из самых великих сердцем людей, скитаясь со своим верным оруженосцем Санхой в погоне за приключениями, вдруг был объят некоторым недоумением, которое заставило его долго думать. Дело в том, что часто великие древние рыцари, начиная с Амадиса Гальского, истории которых уцелели в правдивейших книгах, именуемых рыцарскими романами (для приобретения коих Дон-Кихот не пожалел продать несколько лучших акров своего маленького поместья), — часто эти рыцари, во время полезных всему миру и славных странствований своих, встречали вдруг и неожиданно целые армии, во сто даже тысяч воинов, посылаемых на них злою силою, злыми волшебниками, им завидовавшими, мешавшими им всячески достигнуть великой цели их и соединиться, наконец, с их прекрасными дамами. Обыкновенно происходило так, что рыцарь, встречая такую чудовищную и злою армию, обнажал свой меч, призывал в духовную помощь себе имя своей дамы и затем врубался один в самую средину врагов, которых уничтожал всех, до единого человека. Кажется бы, дело ясное, но Дон-Кихот вдруг задумался, и над чем же: ему показалось вдруг невозможным, чтобы один рыцарь, какой бы он силы ни был, и даже если бы махал своим победоносным мечом целые сутки без всякой усталости, мог зараз уложить сто тысяч воинов, и это в одном сражении. . .

— Я разрешил это недоразумение, друг мой Санхо, — сказал наконец Дон-Кихот. — Так как все эти великаны, все эти злые волшебники были нечистая сила, то и армии их носили столь же волшебный и нечистый характер. Я полагаю, что эти армии состояли не совсем из таких же людей, как мы, например. Люди эти были лишь наваждение, создание волшебства и, по всей вероятности, тела их не походили на наши, а были более похожи на тела, как например у слизняков, червей, пауков. Таким образом, крепкий и острый меч рыцаря, в могучей его руке, упавая на эти тела, проходил по ним мгновенно, почти без всякого сопротивления, как по воздуху. А если так, то действительно он мог одним взмахом пройти по трем или четырем телам, и даже по десяти, если те стояли в тесной куче. Понятно после того, что дело чрезвычайно ускорялось и рыцарь действительно мог истреблять, в несколько часов, целые армии злых арапов и других чудищ. . .» (XII, 254—255).

Примечательно, что весь предметный мир, который фигурирует в этой сцене, Достоевским не выдуман, а взят непосредст-

венно из текста «Дон-Кихота». Сюда относится сама ситуация разговора Дон-Кихота с оруженосцем во время их скитаний, содержание их разговора, обилие повествовательных реалий: упоминание Амадиса Гальского, злых волшебников, прекрасных дам и т. д. Особо хотелось бы отметить отступление о продаже Дон-Кихотом нескольких акров своего поместья для приобретения книг, так как оно значительно расширяет временные рамки данного эпизода. Однако весь этот материал переосмыслен Достоевским совершенно по-новому. Из многочисленных мест в романе Сервантеса, которые могли послужить толчком для такого переосмысления, я приведу лишь самые характерные:

«... шестнадцатилетний мальчик поражает мечом великана ростом с башню и рассекает его мечом на две половины, как если бы он был сделан из марципана, или когда, описывая битву, автор сообщает, что в неприятельской армии было больше миллиона бойцов, а потом оказывается, что против этого войска выступил герой романа, и конечно, — хочешь не хочешь, а изволь верить, — этот рыцарь один, силой своей могучей руки, одержал полную победу?»⁴

Дон-Кихот, уверенный в том, что цирюльник и священник, хитростью посадившие его в клетку, — привидения, говорит о них Санчо: «... потрогай и пощупай их, и ты увидишь, что тела их из воздуха и что все это — одна только видимость».⁵

Во время битвы с кукольными маврами Дон-Кихот чуть не убил их владельца: «...если бы маэсе Педро не присел на корточки, не съезжился бы и не притаился, Дон-Кихот снес бы ему голову с такой же легкостью, как если бы она была из марципана».⁶

«Ей-богу, ваша милость, вам бы не худо было почитать Фелисмарте Гирканского, который одним взмахом меча рассек пополам пять великанов, словно они были сделаны из бобов, вроде тех монашков, что делают наши ребятишки»⁷ — такой аргумент привел хозяин постоялого двора, убеждая священника в существовании странствующих рыцарей.

Как видно из сопоставления этих отрывков со сценой из «Дневника писателя», смысловой пик эпизода — сравнение вражеских орд со слизняками и пауками, вокруг которого Достоевский строит все свои рассуждения о характере Дон-Кихота и о человеческой природе вообще, — взят им из романа Сервантеса. С той лишь разницей, что в романе испанского писателя вражеские полчища сравниваются с марципанами, бобами и тестом, а Дон-Кихот Достоевского сравнивает их с червями, пауками и слизняками. Однако, как справедливо заметил Мальдонадо де Гевара, смысл

⁴ Сервантес. Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский, т. I. М.—Л., 1935, с. 745.

⁵ Там же, с. 734.

⁶ Там же, т. II, с. 323—324.

⁷ Там же, т. I, с. 488.

этого сравнения у Достоевского носит иной характер и цель его совершенно иная. О причинах этой трансформации текста я буду говорить особо.

Столь же существенна и близость героев Сервантеса и Достоевского по отношению к миру и по восприятию его. В этой связи хотелось бы остановиться на мысли Достоевского о том, что «фантастический человек затосковал о реализме» (XII, 256).

Редко обращают внимание на то, что реальный мир, окружающий Дон-Кихота, и мир его фантазий и представлений были для него одним миром, который он постигал как реалист и рационалист. Вот, например, с помощью каких умозаключений Дон-Кихот определяет рост великана: «И все же, несмотря на это, я не берусь сказать определенно, какой величины был Морганте, хотя и полагаю, что он не должен был быть особенно высоким; мнение мое основывается на книге, подробно описывающей его деяния и отмечающей, что он много раз ночевал под кровлей, а раз он находил такие дома, где мог поместиться, то значит, он не был непомерной величины».⁸ Вспомним, что в сцене, сочиненной Достоевским, Дон-Кихота смутило, собственно, лишь математическое изображение.

Вполне соответствует названию «Ложь ложью спасается» следующий эпизод, в котором своеобразный рационализм и реализм Дон-Кихота оказывается предельно обнажен и который, между тем, сюжетно никак со «Сценой из Дон-Кихота» Достоевского не связан:

«Дон-Кихот пребывал в глубокой задумчивости... он никак не мог поверить, что подобная книга уже издана: ведь на лезвие его меча не успела высохнуть кровь убитых им врагов, а тут говорят, что история его высоких рыцарских подвигов уже написана. Поэтому он решил, что напечатал эту историю какой-то мудрец — не то друг, не то недруг — с помощью волшебства...»⁹

Дон-Кихот Достоевского оказался перед той же проблемой выбора: либо признать ложью то, в истинность чего он вынужден верить, либо придумать для «спасения истины другую мечту, но уже вдвое, втрое фантастичнее первой...» (XII, 257).

Мальдонадо де Гевара не только сделал доступной для испанской публики сцену, сочиненную Достоевским, но и попытался определить причины ее своеобразия. По его мнению, Достоевский мог быть введен в заблуждение тем русским переводом «Дон-Кихота», которым он пользовался.¹⁰ Речь идет об одном из эпизодов,

⁸ Там же, т. II, с. 30.

⁹ Там же, т. II, с. 41.

¹⁰ По всей вероятности, Достоевский читал роман Сервантеса еще в детстве — либо в переводе Н. Осипова (1791 и 1812 гг.), либо В. Жуковского (1804—1806 и 1815 гг.). Поводом для такого предположения служит необычное написание имени Санчо Пансы, которое фигурирует во всех упоминаниях о нем Достоевского. Из всех русских переводов «Дон-Кихота», которыми предположительно мог пользоваться Достоевский, герой Сервантеса в подобной транскрипции выступает только в этих двух пере-

которые я привел выше и в которых тела враждебных странствующим рыцарям воинов сравниваются с тестом и с воздухом. Испанский литературовед полагает, что переводчик мог спутать условный оборот «как если бы» (como si) с простым сравнением «как», «вроде», в результате чего сравнение из условного плана переносится в реальный. Мальдонадо де Гевара придает тем самым слишком большое значение переводу испанской грамматической конструкции, тем более что в «Дон-Кихоте» не менее десятка мест, в которых те же мысли выражены различными языковыми средствами и которые с одинаковым основанием могли бы послужить за право быть, так сказать, разговором-прототипом сцены из «Дневника писателя». Достоевский, безусловно, основывался не на каком-то определенном эпизоде романа Сервантеса, а на всей своей цельной и своеобразной концепции образа Дон-Кихота.

Об ошибочности точки зрения испанского ученого, предпосылкой которой является убежденность в использовании русским писателем текста «Дон-Кихота» непосредственно при работе над главой из «Дневника писателя», свидетельствуют неточности фактического характера, допущенные Достоевским. Например, Санчо вовсе не верит в фантастические сны Дон-Кихота, как пишет Достоевский; далее, излечился Дон-Кихот от своего помешательства не после второго похода, а после третьего, и, наконец, Самсон Карраско не цирюльник, а бакалавр. Любопытно, что последняя ошибка является скорее всего результатом внимательного чтения «Путевых картин» Генриха Гейне.

«Кто это, Гейне, что ли, рассказывал, — пишет Достоевский в «Дневнике писателя» за 1876 г., — как он, ребенком, плакал, обливаясь слезами, когда, читая „Дон-Кихота“, дошел до того места, как победил его презренный и здравомыслящий цирюльник Самсон Карраско» (XI, 235). Однако эта ошибка не имеет сколь-нибудь принципиального значения. Более того, как заметил уже по этому поводу В. Шкловский, «функционально, в своих отношениях к Дон-Кихоту, цирюльник Николас и Самсон Карраско сходны, что и объясняет их слияние при сокращении и путаницу в статьях».¹¹

водах. Что касается библиотеки Достоевского, то в ней имелся «Дон-Кихот» на французском языке. Этот перевод, принадлежащий Луи Вярдо, Достоевский читал и находил его превосходным (см.: XI, 70).

Мальдонадо де Гевара не учел другой возможности, а именно что всю описываемую им сцену Достоевский мог обнаружить в каком-либо из ранних русских, весьма несовершенных и весьма вольных переводов «Дон-Кихота». Однако ни в одном из известных нам русских переводов этой сцены не содержится.

¹¹ Шкловский В. Художественная проза, М., 1961, с. 231. — В разбираемой главе «Дневника писателя» имеются не только косвенные следы знакомства Достоевского со взглядами Гейне на «Дон-Кихота», но и непосредственные впечатления от XVI главы 4-й части «Путевых картин», посвященной роману Сервантеса. Ощущение несправедливости, царящей в окружающем мире, которое вынес мальчик Гейне от прочтения в раннем детстве этой книги, не могло не привлечь внимания русского писа-

Основных причин отклонения Достоевского от текста «Дон-Кихота», по всей вероятности, две. Во-первых, в сознании писателя произошла контаминация двух отмеченных мною рядов эпизодов из романа Сервантеса. И во-вторых, Достоевский, скорее всего сознательно, разработал и углубил те стороны сервантесовского образа, которые оказались ему необходимы как для развития собственных соображений о взаимоотношении фантастического и реального в жизни и в искусстве, так и для подкрепления некоторых своих политических взглядов.

Выяснение причин такого рода трансформаций, обусловленных различиями культурной среды, властью национальных исторических традиций и т. п.¹² дает возможность определить жанр придуманной Достоевским сцены. Вопрос о жанре художественных произведений, созданных на основе иных произведений, на их материале и на их художественном воплощении, чрезвычайно сложен. В зависимости от целей, поставленных писателями перед собой, они могут быть стилизациями, имитациями, подражаниями, пародиями, «пастишами», подделками. Этому вопросу был посвящен доклад М. П. Алексеева «Пародия, пастиш и подделка в зарубежных литературах средних веков и нового времени», прочитанный на научной сессии в 1960 г.¹³

На мой взгляд, глава «Ложь ложью спасается» — пастиш, поскольку Достоевский, несомненно, стремился «уяснить и воспроизвести стилистическую манеру»¹⁴ испанского писателя во всех ее индивидуальных особенностях, и, в то же время, произведение, написанное «по мотивам» произведения Сервантеса.

Особенность трактовки Достоевским образа Дон-Кихота в том, что он, сознательно или бессознательно, смешивает свои собственные сомнения, борьбу веры и неверия с внешними потрясениями, которые испытывает вера Дон-Кихота. В конечном счете, герой Сервантеса оказывается наделенным сомнениями героев Достоевского. Так, характеризуя своего Дон-Кихота, Достоевский пишет: «Самый фантастический из людей, до помешательства уверовавший в самую фантастическую мечту, какую лишь можно вообразить, вдруг впадает в сомнение и недоумение, почти поколебавшее всю его веру» (XII, 256).

теля. «... это зрелище напрасной гибели столь великих и благороднейших сил — может довести действительно до отчаяния иного друга человечества, возбудить в нем уже не смех, а горькие слезы и навсегда озлобить сомнением дотоле чистое и верующее сердце его...», — пишет он, имея в виду, по всей вероятности, Г. Гейне (XII, 256).

¹² См.: Алексеев М. П. Восприятие иностранных литератур и проблема иноязычия. — Труды юбилейной научной сессии Ленингр. гос. ун-в. 1819—1944. Л., 1946, с. 213.

¹³ См. тезисы доклада М. П. Алексеева в сборнике: О принципах определения авторства в связи с общими проблемами теории и истории литературы. Л., 1960, с. 15.

¹⁴ См. там же.

Однако сомнение не могло быть на деле длительным состоянием души героя Сервантеса. Одно прикосновение к сомнению (столь неожиданное для него поражение в поединке) привело к превращению его в другого человека — в Алонсо Доброго, а в результате этого перерождения — к смерти. Кстати, на эту особенность героя Сервантеса обратил внимание сам Достоевский: «...идеал странствующего рыцарства столь велик, столь прекрасен и полезен и так очаровал сердце благородного Дон-Кихота, что отказаться верить в него совсем уже стало для него невозможностью, стало равносильно измене идеалу, долгу, любви к Дульсинее и к человечеству». Более того, существование волшебных армий, по словам Достоевского же, не может подвергаться сомнению, ибо «как же могли эти великие и прекрасные рыцари проявить всю свою доблесть, если б не посылались на них все эти испытания...» (XII, 256). Достоевский не учитывает в созданной им сцене, что для того, чтобы в полной мере проявилась доблесть странствующих рыцарей, они должны были (естественно, в сознании Дон-Кихота) сталкиваться не с «наваждениями», не с телами слизняков, а с реальными противниками. И естественно, что сам Дон-Кихот не мог усомниться в реальности существования своих противников. То, что он сравнивает их тела с тестом, марципанами и с воздухом, лишь подчеркивает его невероятную силу и силу других странствующих рыцарей. Знаменательно, что в представлении Достоевского, Санчо, будучи человеком заурядным, в противоположность своему хозяину не сомневается. Между тем имеется неопровержимое свидетельство самого Дон-Кихота, который, как известно, чутко реагировал на все малейшие отклонения от веры: «Он во всем сомневается и всему верит».¹⁵ Санчо действительно сомневается во всем, что говорит и обещает ему его хозяин, и в то же время вполне верит ему.

Следует особо отметить, что возможность видоизменения образов «Дон-Кихота» заложена в самой природе романа. На это обращает внимание М. Бахтин в своей статье «Слово в романе». «Так, образ Дон-Кихота, — пишет он, — в последующей истории романа разнообразно переакцентуировался и по-разному истолковывался, причем эти переакцентуации и истолкования были необходимым и органическим дальнейшим развитием заложенного в нем незавершенного спора».¹⁶ Более того: «Историческая жизнь классических произведений есть, в сущности, непрерывный процесс их социально-идеологической переакцентуации. Благодаря заложенным в них интенциональным возможностям, они в каждую эпоху, на новом диалогизирующем их фоне способны раскрывать все новые и новые смысловые моменты; их смысловой состав буквально продолжает расти, создаваться далее».¹⁷

¹⁵ Сервантес. Хитроумный идалго..., т. II, с. 400.

¹⁶ Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 220—221.

¹⁷ Там же, с. 231—232.

На новом, свежем и неожиданном материале Достоевский в этой главе в очередной раз возвращается ко многим давно волнующим его вопросам. Пафос всей главы вызван, по-видимому, его интересом к проникновению фантастического в реальность, и наоборот, — интересом, который был свойствен русскому писателю на протяжении всей его жизни. В романе Сервантеса его привлекла та особенность, о которой он применительно к рассказам Эдгара По пишет: «Эдгар По только допускает возможность неестественного события (доказывая, впрочем, его возможность и иногда даже чрезвычайно хитро) и, допустив это событие, во всем остальном совершенно верен действительности» (XIII, 523). Достоевский одним из первых в «Дон-Кихоте» отметил те черты, которые являются излюбленными им самим.

Но есть и другой смысл в этой главе. Развивая мысль о неумении Дон-Кихота использовать свои редкие способности, Достоевский объясняет это тем, что подобные пламенные друзья человечества в нужную минуту не способны прозреть «в истинный смысл вещей и отыскать их новое слово» (XII, 256). Это уточнение оказывается особенно существенным, если вспомнить главу из февральского номера «Дневника писателя» за тот же год, озаглавленную «Дон-Кихоты и Меттернихи» и посвященную анализу взаимоотношений России и Европы. Между обеими главами имеется несомненная связь. В главе «Дон-Кихоты и Меттернихи» Достоевский раскрывает свое понимание назначения и судьбы России, сравнивая ее с Дон-Кихотом, но с Дон-Кихотом, обновленным, у которого есть уже и «гений» и «новое слово», который «осмыслил свое положение в Европе и не пойдет уже сражаться с мельницами» (XII, 29). Положение России оказывается потому особенно завидным, что она при этом не утрачивает своих рыцарских достоинств: «Поверьте, что Дон-Кихот свои выгоды знает и рассчитать умеет: он знает, что выиграет в своем достоинстве и в сознании этого достоинства, если по-прежнему останется рыцарем; кроме того, убежден, что на этом пути не утратит искренности в стремлении к добру и к правде и что такое сознание укрепит его на дальнейшем поприще» (XII, 50—51).

Через несколько месяцев, в главе «Ложь ложью спасается», переходя от противопоставления героев романа Сервантеса непосредственно к оценке Дон-Кихота, Достоевский пишет, что «величайшая красота человека, величайшая чистота его, целомудрие, простодушие, незлобивость, мужество и, наконец, величайший ум, — все это не редко (увы, так часто даже) обращаются ни во что, проходит без пользы для человечества и даже обращается в посмеяние человечеством единственно потому, что всем этим драгоценным дарам, которыми даже часто бывает награжден человек, не доставало одного только последнего дара — именно: *гения*, чтобы управлять всем богатством этих даров и всем могуществом их, — управлять и направить все это могущество на правдивый, а не фантастический и сумасшедший путь деятельности, во благо чело-

вечества!» (XII, 255—256). Вне всякого сомнения, сожаления Достоевского по поводу неумения Дон-Кихота направить на пользу человечества свои способности непосредственно примыкают к ранее высказанным им взглядам о новом Дон-Кихоте — России.

Если для пушкинской эпохи первостепенное значение имел сам Сервантес как автор романа, для Белинского — его роман как реалистическое произведение, то Достоевский все свое внимание сосредоточивает на образе главного героя романа. Эта перестановка акцентов свидетельствует о том, что наступила эпоха философско-психологического истолкования образа Дон-Кихота. И Достоевский явился одним из ее ярчайших представителей.

И. Д. ЯКУБОВИЧ

К ХАРАКТЕРИСТИКЕ СТИЛИЗАЦИИ В «ПОДРОСТКЕ»

В подготовительных материалах к роману «Подросток» Достоевским первоначально был задуман целый ряд «анекдотов», которые должен был рассказывать Макар Долгорукий. Вот некоторые из упомянутых тем: «Рассказы о святых», «Мария Египетская», «О Смердящей Лизавете», «Как иноки избili инока», «О купце», «Об Иове, Сатане и проч.» и др. (16, 388). До некоторой степени разработан в подготовительных материалах лишь сюжет о Лизавете Смердящей; он имеет здесь даже два варианта (16, 143, 370).

Лизавета Смердящая в них сближается с Лизаветой блаженной из рассказа Марии Лебядкиной не только именем, но и общим настроением, отношением автора к блаженной и даже не случайной, очевидно, общей деталью: «Сидит она (блаженная Лизавета, — И. Я.) там за железною решеткой семнадцатый год, зиму и лето в одной посконной рубахе и всё аль соломинкой, али прутиком каким ни на есть в рубашку свою, в холстину тычет» (10, 116). И о Лизавете Смердящей Макар говорит: «На вострой соломке лежит <...> Сидит, в рубаху соломинкой тыкает...» (16, 143). Лизавету же из рассказа Хромоножки Р. Плетнев возводит к затворнице Евдокии из книги инока Парфения.¹

В окончательном тексте романа Достоевский из «рассказов» Макара оставляет лишь три. Два из них излагает Аркадий со слов странника и лишь один передан «его», т. е. Макара, «слогом» (13, 313).

Макар Долгорукий появился в черновиках романа не сразу, но лишь вскоре после того, как Достоевский останавливается на форме написания романа «от я». Этот «я» — девятнадцатилетний Аркадий Долгорукий и обуславливает характерные черты повествовательного тона романа, чему Достоевский придавал особое зна-

¹ Pletnev R. Dostojevskij und der Hieromonach Parfenij. — Zeitschrift für slavische Philologie, 1937, Bd. XIV, N 1/2, S. 36—39.

чение (см.: П., II, с. 336). Ему свойственна особая напряженность, восторженность, даже горячность, в то же время поспешность, сбивчивость, повторы. «Я записываю лишь события, уклоняясь всеми силами от всего постороннего, а главное — от литературных красот» (13, 5), — заявляет Подросток в самом начале своих записок. Исключением из общего «тона» повествования является часть третьей главы, третьей части романа, заключающей в себе рассказ Макара. «Макар Иванов (Русский тип)», «Древняя святая Русь» (16, 121, 128) — так характеризуется новый герой на страницах черновиков. Он должен был воплотить в себе черты народного идеала. Литературным прообразом Макара исследователи справедливо считают некрасовского Власа; проанализированы и биографические материалы, которые использовал писатель.² Но подготовительные материалы к роману свидетельствуют, что в стремлении найти вечные критерии нравственности, в поисках самоотверженной личности, проповедующей «благообразие», Достоевский обращается и к известным древнерусским героям — подвижникам. На страницах его рукописи появляются имена Нила Сорского, Кирилла Белозерского, Феодосия Печерского. Тихон Задонский, выведенный писателем в «Бесах», не во всем подходит для вновь создаваемого героя. Общий тон сочинений Тихона с его идеей смирения, необходимости страдания близок «страннику» Макару, но Макар, человек с горячим сердцем, более светский и светлый, чем мрачный и догматический монах Тихон.³

Достоевского всегда привлекали особенности сюжета, тематика, характер изложения событий в житийной, апокрифической литературе. Он усматривал в подобных образцах высокие моральные традиции, гуманистическую основу, дающую ему возможность познать сложные вопросы народной нравственности и в конечном итоге категории добра и зла.

В подготовительных материалах к роману после первой записи о Макаре следует раздел заготовок отдельных выражений для речи героя. Большинство из этих записей, более пятидесяти, — выписки из книги: «Сказание о странствии и путешествии по России, Молдавии, Турции и Святой земле постриженника Святой горы Афонской инока Парфения» (ч. I—IV, М., 1856).

В период работы над романом Достоевский жил в Старой Руссе и, по свидетельству Анны Григорьевны,⁴ перечитывал книгу Парфения. Знаком с этой книгой писатель был давно и, как пи-

² См.: Долинин А. С. Последние романы Достоевского. М.—Л., 1963, с. 128—133; Туниманов В. А. Достоевский и Некрасов. — В кн.: Достоевский и его время. Л., 1971, с. 33—66.

³ О влиянии сочинений Тихона Задонского на Достоевского см.: Плетнев Р. Сердцем мудрые. (О «старцах» у Достоевского). — В кн.: О Достоевском. Сб. статей под ред. А. Л. Бема, вып. II. Прага. 1933, с. 73—92. См. также: 9, 511—513.

⁴ Достоевская А. Г. Воспоминания. М., 1971, с. 272.

пет Страхов, брал ее с собой за границу в 1867 г.⁵ «Сказание о странствии инока Парфения» высоко ценилось не одним Достоевским. Появление книги в печати было широко отмечено литературной критикой пятидесятых годов. На нее обратили внимание представители различных направлений общественной мысли. Рецензии опубликовали: «Русский вестник» (1856, т. III, кн. 5), «Русская беседа» (1856, кн. III), «Современник» (1855, № 10), где с отзывом о книге Парфения выступил Н. Г. Чернышевский. Готовился отзыв в «Библиотеке для чтения», с историей этого неосуществленного замысла редакции связана неоконченная статья Салтыкова-Щедрина о «Сказании... инока Парфения».⁶ А. В. Дружинин в письме к Тургеневу от 19 сентября 1859 г. отзывался о книге как о «великой поэтической фантазмагории, переданной оригинальнейшим художником, на оригинальнейшем языке».⁷ Тургенев также дал высокую оценку автору книги, назвав Парфения «великим русским художником и русской душой».⁸ Чернышевский в упомянутой выше рецензии, как и Дружинин, обратил особое внимание на «язык этих многотомных записок», который «прежде всего поражает читателя, представляя оригинальную смесь церковнославянского с старинным книжным русским и простонародным русским». Он отметил «безыскусственность», «оригинальность ее наивного изложения».⁹ Первое упоминание Достоевским «Сказания» встречается в подготовительных материалах к «Бесам». В основном тексте романа некоторые детали сцены посещения юродивого Семена Яковлевича восходят к подобной же сцене, описанной Парфением.¹⁰ Подготовительные материалы к роману «Подросток» дают возможность судить о работе Достоевского с этой книгой, об отношении романиста к ней. Судя по характеру записей, Достоевский, читая книгу Парфения, постепенно делал в записной тетради выписки из нее. Порою это были дословные цитаты: «Ими же Сам весть судьбами спасет меня» (Сказание, ч. I, с. 21); «Душа во мне едина; ежели ее погублю, то сыскать другой не могу. Да и время мое ежели без успеха душе проведу, назад уже не возвращу. Церкви святой ревнуй, и аще позовет время, то и умри за нее как за Христа» (ч. I, с. 30—31); «Читают и толкуют, а сами все в недоумении пребывают и разрешить не могут» (ч. I, с. 69) и т. д. Но наиболее часто встречаются записи, видоизменяющие оригинал, они носят более обобщенный характер.

⁵ Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского. СПб., 1883, с. 298 (Полн. собр. соч. Ф. М. Достоевского, т. I).

⁶ Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч., т. 5. М., 1966, с. 33—68, 533—541.

⁷ Тургенев и круг «Современника». М.—Л., 1930, с. 217.

⁸ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем. Письма, т. 3. М.—Л., 1961, с. 242.

⁹ Чернышевский Н. Г. Собр. соч., т. 2. М., 1949, с. 763—764.

¹⁰ См.: 10, 257 и «Сказание...», ч. I, с. 284—285.

«...будучи сам неискусен и проводя жизнь свою, как заблудшая овца без пастыря, как могу научить другого, когда сам ничего не знаю» (ч. I, с. 22).

«Здесь сподобился лобызать святые целокупные мощи св. великомученика Иоанна <...> Мощи почивают на вскрытии <...> и испускают великое благоухание» (ч. I, с. 17—18).

«О св. Христова невеста! Наполнила ты своими возлюбленными чадами горы и вертепы, и пропасти земные, и непроходимые леса, и пустыни, где суетному и многмятежному миру недоступно и неудобно, а твоим чадам есть самое прекрасное и веселое и всякой радости и преисполненное жилище» (ч. I, с. 255—256).

«Это говорят люди, но люди заблудшие и мирские, и подобострастные нам человеки, а не бог» (ч. I, с. 132).

«А наипаче скорбно и болезненно быть жене оставленной своим супругом, и оставаться на всю жизнь сиротою, как бесприютной и тоскующей горлице, потерявшей своего супруга» (ч. I, с. 259).

Приведенные примеры достаточно убедительно говорят, что Достоевский обращал внимание главным образом на определенный строй речи Парфения, гораздо менее его интересуют конкретные сюжеты или размышления цитируемого автора. Мысль о любви между родственниками «по естеству», довольно подробно излагаемая Парфением (ч. I, с. 260—261), преобразуется у Достоевского в запись: «Ибо остался им должен по естеству (т. е. должен любить)» (16, 139), но, возможно, отталкиваясь от этой записи, в окончательном тексте романа возникает разговор Аркадия с мамой о «родственной любви» (13, 212).

Один раз среди выписок из Парфения встречается ссылка на определенную страницу книги «См. 253 стран.» (16, 139) и, очевидно, на фактический материал, который может понадобиться, так как на указанной странице детально описывается «чин и устав» одного из монастырей.

Следом за материалами из книги Парфения в подготовительных материалах к роману появляются выписки из Библии. Главным образом цитируется Книга Иова, которую писатель тоже

«Будучи сам весьма неискусен, как могу научить другого, когда сам ничего не знаю» (16, 137).

«Святые целокупные мощи, великое благоухание» (16, 137).

«Дабы мир был самое прекрасное и веселое и всякой радости преисполненное жилище» (16, 139).

«Не боги же они, а такие же, как мы, подобострастные нам человеки» (16, 138).

«А жене оставаться одной как бесприютной ластовице, потерявшей своего супруга (т. е. тяжело)» (16, 139). (Слово же «ластовица», заменившее у Достоевского «горлицу», употреблено Парфением несколько выше — ч. I, с. 256).

перечитывал в период работы над «Подростком».¹¹ Иова Достоевский многократно упоминает в подготовительных материалах, так как он является одной из предполагаемых тем споров Макара, Аркадия и Версилова («Разбирают Иова» — 16, 388). Этот «разбор» не был осуществлен. Имя Иова несколько раз мелькает и среди других предполагавшихся «рассказов о святых». В окончательном тексте романа библейский праведник упомянут Макаром лишь один раз. «И Иов многострадальный, глядя на новых своих детушек, утешался, а забыл ли прежних, и мог ли забыть их — невозможно сие!..» (13, 330), — говорит он. Цитаты же из Библии, выписанные писателем в этот особый раздел подготовительных материалов, проникнуты общим настроением смирения, умиления, благолепия.

Здесь также записаны Достоевским ряд речений, фразеологизмов, притч чисто народного характера.

Как же использовал писатель эти свои материалы в окончательном тексте романа? К сожалению, до нас не дошел черновой автограф этой части романа, и нет возможности проследить по стадиям ту работу над словом, которая именно здесь велась, очевидно, особенно тщательно.

Во всех главах романа, где речь идет о Макаре, особое внимание обращается на характер его речи. Как бы продолжая полемику с Лесковым, шедшую на страницах «Дневника писателя» в 1873 г., Версиров говорит Аркадию о Макаре, что ему свойственно «<...> уменье говорить дело, и говорить превосходно, то есть без глупого ихнего дворового глубокомыслия <...> без всех этих напряженных русизмов, которыми говорят у нас в романах и на сцене „настоящие русские люди“» (13, 108). Далее Подросток продолжает характеристику речи Макара: «Он говорил несколько высокопарно и неточно, но очень искренно и с каким-то сильным возбуждением», он «больше всего любил умиление, а потому и всё на него наводящее, да и сам любил рассказывать умиленные вещи» (13, 309), но не одна только «невинность простодушия» движет Макаром в его желании говорить, уточняет писатель, в нем «как бы выглядывал пропагандист» (13, 302). Для Достоевского Макар был рупором идей, взглядов, «прямо противоположных идее Подростка», и «высшая противоположность Ему», Версирову (16, 176, 247). Для правдоподобия образа нужна была конкретная личность с индивидуальным характером — в данном случае иллюзия индивидуальности достигается стилизацией. Незадолго до написания «Подростка» в 1873 г. Достоевский отрицательно высказался по поводу натуралистической внешней характеристики при передаче речи персонажей. В. В. Виноградов усматривает в этих высказываниях Достоевского отрицание народно-сказовой и профессионально-бытовой

¹¹ См. письмо Достоевского к жене от 10/22 июня 1875 г. (II, III, 177).

«эссенциозности» и противопоставление ей своей словесно-художественной системы.¹² Е. М. Пульхритудова, полемизируя с Виноградовым, считает, что Достоевский отнюдь «не брезговал» подобной «эссенциозностью», и приводит достаточно убедительные примеры из «Бесов».¹³ Подобным художественным приемом пользовался Достоевский и в начале шестидесятых годов. Особенно нагляден он при анализе текста «Записок из Мертвого дома». Создавая «Записки», писатель пользовался своими записями народных речений, пословиц, поговорок, присловий. Характерна глава «Акульский муж», где стилизация построена на широком использовании записей «Сибирской тетради».¹⁴ В «Подростке» же Достоевский создает стилизацию более тонким и художественно обоснованным путем. Он пытается путем стилизации выявить существенные черты, стороны определенного национально-исторического явления, а не только зафиксировать внешнее сходство с какими-то образцами.

Особая значимость подобной стилизации в том, что главным образом через речь героя раскрывается его характер, его отношение к происходящему, его взгляды на жизнь.

Автор устами рассказчика говорит, что в рассказах Макара понравился ему более всего «тон» (13, 310). Этот особый «умилительный» тон очень характерен для сцены первой встречи Аркадия с Макаром, происходящей на фоне заходящего солнца. «Благолешие» сквозит в разговоре о старце, «насытившемся днями», отходящем «как колос к снопу и восполнивши тайну свою» (13, 287). Смиренность, невозмутимость достигаются искусным вкраплением в возбужденную, лихорадочную речь старца отдельных слов праведника Иова, выписанных писателем ранее при начале работы над образом странника. Далее Аркадий пересказывает рассказы Макара о «микроскопе» и о «солдате — мужике порченом», его рассуждения о «безбожниках». Но автор обильно ввел прямую речь собеседников, тем самым подготавливая к восприятию слова странника уже собственно в его повествовании. Речь Макара здесь явно ориентирована на стиль инока Парфения, ведущем свое повествование высокопарно, но с чувством и искренно. За «трогательную наивность» изложения ценил книгу Парфения Достоевский (II, IV, 114). Строй речи, ее ритм, манера восходят к размеренной, неторопливой, подробной в деталях и очень небезразличной по своей эмоциональной окраске, форме сказаний Парфения. Таков монолог о «безбожнике» (13, 302). Он более, чем другие рассуждения Макара, насыщен цитатами из Парфения («насытившись сладости книжной», «паче камене

¹² Виноградов В. В. Проблема авторства и теория стилей. М., 1961, с. 505.

¹³ Пульхритудова Е. М. Достоевский и Лесков. (К истории творческих взаимоотношений). — В кн.: Достоевский и русские писатели. М., 1971, с. 104—106.

¹⁴ См.: 4, 165—173.

ожесточен», «иной из книг выбрал одни лишь цветочки», «чтобы мир был самое прекрасное и веселое и всякой радости преисполненное жилище», «все погибли, и только каждый хвалит свою погибель, а обратиться к единой истине не помыслит» и т. д.), и рассказ об «одном великого ума человеке», живущем в пустыне, который (далее опять обращение к Парфению), «в мире живши, обзяться браком не захотел», а живет он, «возлюбив тихие и безмолвные пристанища и чувства свои от мирских сует успокоив», «и в совершенном отсечении воли своей». Стилизовать значит сознательно уподобить свой стиль какому-нибудь образцу, но, несмотря на вышеназванные образцы, данная стилизация Достоевского отличается отсутствием религиозно-мистических настроений при сохранении общего колорита источников. Здесь автору важна не столько индивидуальная манера говорить, но прежде всего манера видеть, отбирать виденное и лишь в этом главном мелькают «иные словечки», о которых Аркадий говорит, что понравились они ему «пуще всего» (13, 310).

«Умение смотреть» особенно явно обнаруживается в собственном рассказе Макара, являющемся вставной новеллой в общем строе романа. Рассказ этот «собственно уже из частной жизни» (13, 312), и источник стилизации в нем совершенно иной. В диалогах с Аркадием Макар изъяснялся главным образом высоким слогом (за исключением истории об отпускном солдате), здесь характер речи Макара меняется.

Рассказ передан в естественно повествовательной манере с разговорной интонацией. Вместо «приподнятости, высокопарности»¹⁵ слога, идущей от писаний Парфения, сказовый характер повествования о случившемся в городе Афимьевском основывается на образцах чисто народного характера. Достоевский использует богатейшую кладовую народной мудрости, часто заключенной в афористическую форму. Здесь, как и всегда, когда писатель обращается к герою из народа, звучат отдельные темы и выражения, уже встречавшиеся ранее в «Записках из Мертвого дома»: «Чего ихним дурачествам подражать»; «Беда, коли мерку свою потеряет человек»; «Решился капиталу»; «народ здешний вор, на что взглянет, то и тянет» (в «Записках из Мертвого дома»: «Поселенец — что младенец, на что взглянет...») (13, 314—318). Фразеологические обороты, заимствованные Достоевским у Парфения, редки, их всего шесть, и носят они чисто народный, бытовой характер. Например: «<...> одинокой-то вдове оставаться после супруга, подобно как бесприютной ластовице <...>»; «Стали они жить с самого первого дня в великом и нелицемерном согласии, опасно соблюдая свое супружество, и как единая душа в двух телесах» (13, 314, 321). Демонстрация подобных выражений не превращается здесь в самоцель. В рассказе о купце Скотобойникове стилизация настолько всесторонне

¹⁵ Туниманов В. А. Достоевский и Некрасов, с. 57.

отражает мироощущение рассказчика (хотя роль его здесь ограничена, он лишь передатчик событий, но события передаются через призму его речи), что без этого вставного сказа немислимо верное понимание и интерпретация образа Макара. То, что Аркадий предлагает желающим «обойти рассказ», — лишь художественный прием автора, позволяющий полнее охарактеризовать нетерпеливость самого Подростка. Эта глава, хоть и говорит о ней Достоевский как о рассказе «из частной жизни», имеет несомненно житийное звучание. Как явствует из подготовительных материалов к роману, писатель собирался вложить в уста Макара «Рассказы о святых», отказавшись от них и лишь упомянув в окончательном тексте «Житие Марии Египетской», которое рассказывал Макар (13, 309), Достоевский останавливается на жизнеописании купца. Житийность этого сказа определяется конечной установкой на нравственный облик героя, на раскрытие в нем человеческой сущности, на его место в мире. В любом житии история «падений и восставаний» становится историей нравственного подвига и преобразования. Личность в житиях проходит через «преступание» пределов греха и от преступления к подвигу и обновлению. Все эти этапы проходит герой рассказа Макара. Личность Скотобойникова раскрывается через совмещающиеся в ней противоположности, нравственную «широкость». Страшное злодеяние становится началом подвига. Достоевский следует и выдерживает требования, предъявляемые к житию: условный биографизм, незавершенность житийного героя, ощущается здесь и обязательная в житийном повествовании двуплановость божественного и земного в судьбе купца. Своим сказом Достоевский полемизирует с библейским Иовом, провозглашающим невозможность человеку оправдаться перед всеильным богом, и вслед за учением Тихона Задонского о возможности просветления и очищения утверждает, что нет греха, который невозможно было бы искупить. Достоевский не стремится охватить весь жизненный путь Максима Ивановича. Замысел ограничен лишь моментами кризиса в сознании Скотобойникова: «... с тех пор, Максим Иванович и задумался. И переменялся человек...». Из «возможшего», «мерку свою потерявшего» превратился он в человека «жалостливого беспримерно», получил «дар слезный» и отправился он спасать свою душу (13, 318, 322).

Таким образом, изучение источников, послуживших Достоевскому ориентиром в его стилизации и направление их использования, позволяет заключить, что в романе «Подросток» писатель продемонстрировал на практике свое, заявленное в полемике с Лесковым понимание стилизации при изображении героя из народа. Преломив в своем сознании зафиксированные еще в начале работы над образом источника, автор овладел языком и мышлением своего героя так, что достиг его полного самораскрытия.

А. Л. ОСПОВАТ

К ИЗУЧЕНИЮ ПОЧВЕННОЧЕСТВА

(Достоевский и Ап. Григорьев)

Взаимоотношения Достоевского и Григорьева в начале 1860-х годов, в период издания «Времени» и «Эпохи», неоднократно анализировались в литературе;¹ однако эту проблему еще нельзя считать достаточно изученной. Необходимо более пристальное внимание к тому, как интерпретировали Достоевский и Григорьев само понятие почвенничества.

В русле нашей темы примечательной представляется схожесть позиций Достоевского и Григорьева в идейной полемике 40-х годов — в пору молодости обоих. Основной идеологический конфликт этой эпохи определялся антиномией «славянофилы» — «западники», соответственно дифференцировавшей русскую общественную мысль. Внутренние противоречия (А. И. Герцена с Т. Н. Грановским или А. С. Хомякова с К. С. Аксаковым) не препятствовали консолидации обеих враждующих сторон в моменты принципиальных споров; выражения типа «наши» и «не наши» в это время стабильны и общепонятны.² Бескомпромиссность, с которой противники вели полемику друг с другом,³ в пз-

¹ См., например: Спиридонов В. С. Направление «Времени» и «Эпохи». — Достоевский. Однодневная газета Русского библиологического общества. Пг., 1921, 30 октября (12 ноября), с. 2—9; Кирпотин В. Я. Достоевский в шестидесятые годы. М., 1966; Зильберштейн И. С. Аполлон Григорьев и попытка возродить «Москвитянин» (накануне сотрудничества в журнале «Время»). — Лит. наследство, т. 86, М., 1973, с. 567—580; Laffitte S. Apollon Grigor'ev et Dostoevskij. — Revue des études slaves, 1964, v. 43, p. 1—4.

² Дневниковая самохарактеристика Герцена («какое-то невольное *juste milieu*» — Герцен А. И. Собр. соч., т. II. М., 1954, с. 354), свидетельствующая о его наибольшей интеллектуальной самостоятельности среди западников, не противоречит, однако, тому, что в 40-е годы он постоянно сознает себя «нашим» — и особенно в окружении «не наших».

³ Характерно, что попытка примирения славянофилов и западников — обед в честь Грановского в апреле 1844 г. — реализовалась лишь в карнавальном духе: противники остались противниками.

вестной мере обусловила тот факт, что редкий современник представлял себе иное решение проблемы «Россия—Запад», нежели альтернативное.

На синтез двух полярных начал последовательно ориентировался В. Ф. Одоевский; нечто подобное характеризует и мировоззрение П. А. Вяземского 40-х годов.⁴ Особняком же стоят представители молодого поколения — Достоевский и Григорьев.

Драма «Два эгоизма» и поэма «Олимпий Радин», написанные Григорьевым в 1845 г., как уже отмечалось, одновременно пародируют и славянофильскую идеологию, и русскую рецепцию фюреризма.⁵ Однако в конце 1845 г. или в самом начале 1846 г. Григорьев написал несколько рецензий в «православном и славянском духе» (по его собственному выражению⁶), а с другой стороны — 1845—1846 гг. датируется его стихотворение «Город» («Великолепный град! пускай тебя иной...»), отразившее несомненное влияние на автора воззрений утопических социалистов.⁷ «Григорьев петербургского периода, — писал позднее А. Блок, — в сущности лишь прозвище целой несогласной компании...»⁸

Подобная противоречивость свойственна и взглядам Достоевского 40-х годов. Его негативное отношение к славянофильству, выраженное еще в письме 1845 г. (П., I, с. 82—83), прослеживается и в 1847 г. (фельетоны «Петербургская летопись» — см.: XIII, с. 22—23) и в 1849 г. (сочувственная реакция на письмо А. Н. Плещеева с нападками по адресу Хомякова и К. Аксакова). Но в те же годы посетители «пятниц» Петрашевского запомнили автора «Бедных людей» как поборника общинных начал, выработанных в народном быту, и как противника любого насильственного переворота.⁹

А другие петрашевцы запомнили Достоевского — рьяного сторонника сугубо конспиративной организации,¹⁰ слышали его мечты об освобождении крестьян «хотя бы чрез восстание».¹¹ На

⁴ См.: Тоддес Е. А. О мировоззрении П. А. Вяземского после 1825 г. — В кн.: Пушкинский сборник, вып. 2. Рига, 1974.

⁵ См. комментарии Б. О. Костелянца в кн.: Григорьев А. Избранные произведения. Л., 1959, с. 559—564; 563—564.

⁶ А. А. Григорьев. Материалы для биографии. Пг., 1917, с. 105. — Эти рецензии публиковались в 1846 г. в «Финском вестнике».

⁷ Обоснование этой датировки см. в указанных комментариях Б. О. Костелянца, с. 535.

⁸ Блок А. А. Собр. соч., т. 5. М.—Л., 1962, с. 498. Ср. аналогичный отзыв современника — Я. П. Полонского (Неизданные письма <...> Из архива А. Н. Островского. М.—Л., 1932, с. 455).

⁹ См.: Милюков А. П. Литературные встречи и знакомства. СПб., 1890, с. 176—177, 180—181.

¹⁰ См. свидетельства А. Н. Майкова: его письмо к П. А. Висковатову от 1885 г. (в кн.: Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы. Пг., 1922, с. 266—277) и запись беседы с ним А. А. Голенищева-Кутузова (Исторический архив, 1956, № 3, с. 222—226).

¹¹ По воспоминанию А. И. Пальма (см. в кн.: Ф. М. Достоевский. Биография, письма и заметки из записной книжки. СПб., 1883, с. 85).

следствии Достоевский осуждал идею фаланстеры (что не было тактической уловкой, так как подобное он высказывал и на собраниях у Петрашевского), но заявлял, что «социализм <...> сделал много научной пользы...»¹² И это же показание обнаруживает известное сходство его воззрений с историсофской концепцией славянофилов.¹³

Восприимчивость к самым несогласующимся между собой идеям, готовность свободно ревизовать и немедленно осмеивать их (иногда же после насмешек — вновь в них уверовать) — все это свидетельствует о принципиальном адогматизме Достоевского и Григорьева в 40-е годы. Они оба равно отвергали славянофильство и западничество, как замкнутые идеологические системы, предполагавшие четкое разделение людей на «наших» и «не наших» и канонизировавшие свои опорные постулаты, по отношению к которым (внутри соответствующей структуры) не допускалось ни сомнения, ни иронии. Отсюда пренебрежительный тон, с которым в «Петербургской летописи» говорится о столичных кружках: «...у каждого свой устав, свое приличие, свой закон, своя логика и свой оракул» (XIII, 9). И недаром Григорьев не без гордости писал в «Кратком послужном списке...» под 1846 г.: «...городил в стихах и повестях ерундищу непроходимую. Но зато свою — не кружка».¹⁴ С кружковщиной как таковой Достоевский и Григорьев прямо связывали «химеры головные», т. е. любые теоретические построения. Отвлеченному умствованию западников и славянофилов решительно предпочитается изучение «прямых непосредственных требований» реальной жизни; и только на этом пути мыслится решение главной задачи человека — «сделать художественное произведение из самого себя», ибо жизнь есть «целое искусство» (XIII, 10, 11, 28).

Но конкретную мысль, высказанную в том или ином лагере, оба молодых литератора охотно брали на вооружение: она ценилась исключительно своей адекватностью (пусть преходящей) определенному жизненному явлению. Идея в известном смысле отчуждалась от породившего ее контекста, вследствие чего, по позднейшему замечанию Григорьева, представляла в ином качестве: «А ведь мысль, не прикованная к теории, такой свободой своей ужасно много теряет в своей силе, хоть, может быть, и много выигрывает в своей правде» (курсив наш, — А. О.).¹⁵

Противопоставляя любому целостному — или взыскующему целостность — мирозерцанию («силе») разрозненные взгляды,

¹² Цит по кн.: Бельчиков Н. Ф. Достоевский в процессе петрашевцев. М., 1971, с. 109.

¹³ См.: Осповат А. Л. Достоевский и раннее славянофильство (1840-е годы). — В кн.: Достоевский. Материалы и исследования, т. 2, Л., 1976, с. 175—181.

¹⁴ Григорьев А. Воспоминания. М.—Л., 1930, с. 375.

¹⁵ Там же, с. 322. — Эта фраза обнаруживает интересный оттенок при сопоставлении с известной русской пословицей: «Не в силе бог, а в правде».

не всегда сопрягающиеся друг с другом, но непременно укорененные в жизненной эмпирии, Достоевский и Григорьев, таким образом, уже в 40-е годы закладывали фундамент почвенничества.

Почвенничество собрало в тугой узел заветные верования Достоевского и Григорьева, окончательно вызревшие во второй половине 50-х годов. Оба литератора сближаются прежде всего общим представлением о «русской идее». В 1856 г. Достоевский писал А. Н. Майкову: «... разделяю <...> идею, что Европу и назначение ее окончит Россия» (П., I, 165). Через три года Григорьев делился с М. П. Погодиным мыслью (давно им продуманной и прочувствованной) о том, что русское «стихийно-историческое начало <...> должно обновить мир».¹⁶ Это воззрение не свидетельствовало, однако, о переходе на славянофильские позиции, но обозначило еще большую непримиримость Достоевского и Григорьева к западничеству и его рецидивам в общественном сознании.

В их глазах западники по-прежнему — «теоретики», «кабинетные изучатели» и поклонники всего европейского (XIII, 507). Кроме того, писал Достоевский, западники желают слияния всех народностей «в один общий тип», во имя чего выставляют «в уродливом виде и такие особенности народа нашего, которые именно составляют залогом его будущего самостоятельного развития» (там же). Григорьев же прямо связывал мысль об уничтожении народностей «с мыслью об отвлеченном, однообразном, форменном, мундирном человечестве. Разве социальная блуза лучше мундиров *блаженной памяти* и императора Николая? Пкавлочича» незабвенного, и фаланстера лучше его казарм? В сущности это одно и то же».¹⁷ (Ср. рассуждения критика о том, что любая централизация тождественна деспотизму — «... Николаевскому или Робеспьеровскому, что равно...»¹⁸).

Отношение же Достоевского и Григорьева к славянофильству кристаллизует самосознание почвенничества.¹⁹ Славянофильство (как и западничество) — «продукт головной, рефлексивный»,²⁰ его адепты — «теоретики» (XIII, 508). И хотя оба литератора воздавали должное славянофилам, впервые осмыслившим понятие «народность» применительно к России,²¹ они считали,

¹⁶ Григорьев А. Воспоминания, с. 200.

¹⁷ Цит. по: Егоров Б. Ф. Аполлон Григорьев — критик. Статья I. — В кн.: Труды по русской и славянской филологии, т. III. Тарту, 1960, с. 198, примеч. (Учен. зап. Тартуск. унив., вып. 98).

¹⁸ Переписка Ап. Григорьева с Н. Н. Страховым. — Труды по русской и славянской филологии, т. VIII. Тарту, 1965, с. 164. (Учен. зап. Тартуск. унив., вып. 167).

¹⁹ Мы не рассматриваем здесь вопрос о том, насколько адекватно почвенники истолковывали славянофильское учение.

²⁰ Цит. по: Егоров Б. Ф. Аполлон Григорьев — критик. Статья I, с. 198.

²¹ См., например: А. А. Григорьев. Материалы для биографии, с. 151.

что славянофилы, абстрагировавшиеся от реальной действительности, создали «узкий, условный, почти пуританский идеал»,²² «какую-то балетную декорацию, красивую, но несправедливую и отвлеченную» (XIII, 502). «Народное начало» почвенники находили не в «одном крестьянстве», но во всем «бытии чисто великорусской промышленной стороны России».²³

Примечательно, что почвенники отказывались подразумевать в носителях «народного начала» сугубо положительные свойства, что было свойственно ранним славянофилам: недаром обремененному добродетелями старосте из драмы К. Аксакова «Князь Луповицкий» Григорьев явно предпочитал пьяницу Любима Торцова.²⁴ Почвенники видели в славянофилах элитарное барство, считали, что они «хотят учить народ», глубоко к ним равнодушный (XIII, 508).²⁵ Осуждали Достоевский и Григорьев праздность славянофилов, отсутствие у них и намек на полезную деятельность (см.: XIII, 502).

В полемике славянофилов и западников выбор ориентации (национальной или европейской) во многом зависел от философских презумпций противников: идеалистических у первых, материалистических (или стихийноматериалистических) у вторых. Достоевский и Григорьев в этом смысле, безусловно, сближались со славянофилами; но почвенническое мирозерцание, прокламируя себя, тождественный исходный импульс в расчет не принимало. Почвенники игнорировали оппозицию славянофильство (интуитивное познание)—западничество (рациональное познание), так как оба направления вырабатывали хотя и противоположные, но — модели жизни, не могущие претендовать на адекватность всему многообразию жизни. Наследуя славянофильству в решении извечной для русской общественной мысли антиномии, почвенничество переосмыслило самую эту антиномию: «Теория и жизнь, вот запад и восток в настоящую минуту».²⁶ Окончательный приговор теориям вообще Григорьев вынес в 1860 г.: «Теории как итоги, выведенные из прошедшего рассудком, правы всегда только в отношении к прошедшему, на которое они, как на жизнь, опираются; а прошедшее есть всегда только труп, в котором анатомия доберется до всего, кроме души».²⁷

Платформа, объединявшая Достоевского и Григорьева в начале 60-х годов — *почва*, и задача формулируется Достоевским так:

²² Цит. по: Егоров Б. Ф. Аполлон Григорьев — критик. Статья I, с. 198.

²³ Там же.

²⁴ А. А. Григорьев. Материалы для биографии, с. 189.

²⁵ Ср.: Егоров Б. Ф. Аполлон Григорьев — критик. Статья I, с. 198.

²⁶ А. А. Григорьев. Материалы для биографии, с. 226. — Заметим попутно, что некоторую аналогию восприятия славянофильства почвенниками можно найти в отношении Пушкина (их кумира, и не только эстетического) к любомудрам, из круга которых вышли многие будущие славянофилы.

²⁷ Григорьев А. Литературная критика. М., 1967, с. 378.

«... нравственно надо соединиться с народом вполне, и как можно крепче <...> надо совершенно слиться с ним и нравственно стать с ним как одна единица» (XIII, 509). И как уже о совершившемся об этом же говорит Григорьев: «Мы не ученый кружок, как славянофильство и западничество: мы — народ».²⁸

Но почвеннический идеал, провозглашенный таким образом, — в сущности, не менее умозрительен, чем представление славянофилов об общине, организованной исключительно по Христовым заповедям, или утопия о человечестве, живущем во всеобщей фаланстере. Тотальный скепсис по отношению к любой системности, концептуальности, — обязательным атрибутом которой является абстрактное мышление, — реализовался в почвенническом мировоззрении столь последовательно, что его позитивная программа, ориентированная на ничем не ограниченную *конкретность*, представляла в форме максимальной *абстракции*. И в принципе субстанция истинного почвенничества должна была бы раствориться без остатка во всем бытии русской нации, а его контуры — раздвинуться до бесконечности.

Григорьева это не смущало: «силу», «будущее» он видел как раз в том, что «идеал еще расплывается в беспредельности, что он только вера, вера в жизнь и народ».²⁹ Достоевский же понимал, что григорьевский максимализм убийствен для почвенничества как особой идеологической фракции в русской общественной мысли начала 60-х годов.³⁰ И его расхождения с Григорьевым коренились в том, что он (активно поддерживаемый и, возможно, постоянно подталкиваемый М. М. Достоевским и Н. Н. Страховым) готов был пожертвовать «чистотой» почвенничества во имя сохранения самого направления, имеющего свой орган («Время», «Эпоха»), свой круг единомышленников и соответственно четко обозначенных противников, свою иерархию духовных ценностей и, наконец, свою политику. Именно практическая деятельность «Времени» и «Эпохи» с ее неизбежными уступками цензуре и читательскому мнению, компромиссами, недоговорками, полемической тактикой, обусловливавшей то временное блокирование с «Современником» («тушинским станом», по характеристике критика), то публикацию материалов, безразличных к основной идее, — короче, все общественное функционирование почвенничества, по мнению Григорьева, извращало смысл этого феномена, подменяя его устремленность к «абсолют-

²⁸ Цит по: Егоров Б. Ф. Аполлон Григорьев — критик. Статья I, с. 198.

²⁹ Григорьев А. Воспоминания, с. 356.

³⁰ Это прекрасно понимали также оппоненты почвенников, такие как Д. И. Писарев, который в статье «Прогулка по садам российской словесности» говорил о крушении направления, возглавляемого Григорьевым (см. об этом: Нечаева В. С. Журнал М. М. и Ф. М. Достоевских «Эпоха», 1864—1865. М., 1975, с. 214—215).

ной правде»³¹ злободневными заботами еще одного кружка. (Григорьев мог бы напомнить Достоевскому о «Петербургской летописи», в которой кружки и кружковая политика едко осмеивались).

«... Нельзя, — писал Григорьев еще в период издания «Времени», — „работати Богу и Маммоне“: нельзя *признавать* философию, историю и поэзию, и дружить с „Современником“, нельзя, уважая себя и литературу, печатать д...» Кускова и начатые фельетоны блевотиной Минаева, нельзя ради дешевого либерализма держать в политике Стеньку Разина,³² нельзя печатать как нечто *хорошее* драму Гейбеля и т. д.»³³ В рамках *такого* почвенничества Григорьеву было тесно, как, впрочем, и в рамках любого другого направления. Достоевский был абсолютно прав, заявляя, что «Григорьев не мог бы ужиться вполне спокойно ни в одной редакции в мире. А если б у него был свой журнал, то он бы утопил его сам, месяцев через пять после основания» (XIII, 353). Как бы предугадывая замечания Достоевского, Григорьев писал: «Да — я не деятель, Федор Михайлович! <...> я горжусь тем, что во времена хандры и омерзения к российской словесности я способен пить мертвую, *нищать*ся, — но не написать в жизнь свою ни одной строчки, в которую бы я не верил от искреннего сердца...»³⁴

В этом контексте представляется закономерным обострение противоречий между ядром «Эпохи» (братья Достоевские и Страхов) и Григорьевым, повлекшее за собой постепенный отход последнего от журнала.³⁵ Григорьев не дожил до декабря 1864 г., когда Страхов со страниц «Эпохи» провозгласил: «Славянофилы победили...»;³⁶ эта фраза в конечном счете обозначила отказ от почвенничества в григорьевском духе.

Исследователями уже отмечались разногласия между Достоевским и Григорьевым в начале 60-х годов;³⁷ как нам представляется, дальнейший анализ их взаимоотношений должен учитывать и тот внутренний парадокс почвенничества, который мы попытались охарактеризовать выше.

³¹ А. А. Григорьев. Материалы для биографии, с. 267.

³² Имеется в виду публицист «Времени» и «Эпохи» А. Е. Разин.

³³ А. А. Григорьев. Материалы для биографии, с. 285.

³⁴ Там же, с. 286—287.

³⁵ См.: Нечаева В. С. Журнал М. М. и Ф. М. Достоевских «Эпоха», с. 153—164.

³⁶ Страхов Н. Н. Заметки летописца. — Эпоха, 1864, № 12, с. 20.

³⁷ См.: Кирпотин В. Я. Достоевский в шестидесятые годы, с. 162—202.

И. Л. ВОЛГИН

«ДНЕВНИК ПИСАТЕЛЯ»: ТЕКСТ И КОНТЕКСТ

«Дневник писателя» — литературное произведение особого рода. Между тем до сих пор не только не изучена именно литературная природа моножурнала Достоевского, но даже с достаточной убедительностью не определен его жанр. Отсюда проистекают те методологические трудности, на которые в свое время указывал один из первых исследователей «Дневника» В. А. Сидоров.¹

Возникает настоятельная необходимость рассмотреть как художественную структуру «Дневника» в целом, так и каждый элемент этой структуры в отдельности. Сама «симбиозность» «Дневника писателя» требует особенно внимательного обращения к его первооснове — к тексту.² Весьма важно выяснить положение отдельных частей этого текста относительно друг друга, определить характер и механизм внутритекстовых связей.

Как это ни парадоксально, с момента появления «Дневника» в 1876 г. в качестве особого издания и вплоть до наших дней его *тексту* не уделялось достаточного внимания. В этом смысле чрезвычайно показательна уже *первая* реакция петербургской печати на выход первого номера моножурнала Достоевского (31 января 1876 г.).

¹ В. А. Сидоров высказал осторожное предположение, что строгие логические категории наполняются в «Дневнике» живым образным смыслом. «Тогда цельного и строгого логического выражения мировоззрения Достоевского и не может быть, так как логика понятий и суждений, с одной стороны, и своеобразная логика образов — с другой, по самому существу своему противоположны и не могут в своей контагинации ни к чему привести, кроме противоречия и отрывочности» (Сидоров В. А. О «Дневнике писателя». — В кн.: Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы. Сб. 2. Л.—М., 1924, с. 111). К сожалению, В. А. Сидоров не успел развить свою точку зрения и применить ее к содержательному анализу «Дневника».

² В данном случае мы говорим о тексте как о самостоятельном объекте исследования.

«Многие мысли и положения («Дневника», — *И. В.*) до того странны, что могли появиться только в *болезненно-настроенном воображении*».³

«Признаюсь, я с нетерпением разрезал январскую тетрадку этого дневника. И что за *ребяческий бред* прочел я в ней?»⁴

«Когда вы дошли до подписи автора, то вам становится ясно, что, с одной стороны, г-н Достоевский фигурирует в качестве то добродушно, то *нервно брюзжащего и всякую околесину плетущего старика*, который желает, чтобы с него не взыскали, а с другой стороны, что и вам-то самим нечего с него взыскивать».⁵

И наконец: «Говорите, говорите, г-н Достоевский, талантливо человека очень приятно слушать, но не заговаривайтесь до нелепостей и лучше всего не отзывайтесь на те „злобы дня“, которые стоят вне круга ваших наблюдений...»⁶

«Ум г-на Достоевского имеет болезненные свойства»,⁷ — это «медицинское заключение» разделялось «консилиумом» столичной прессы.

Любопытно, что все эти уничижительные оценки относятся именно к *первому* номеру «Дневника». А ведь первый «Дневник» был, можно сказать, «пробой пера». Достоевский не выдвинул в нем еще ни одного из тех положений, которые могли бы выглядеть «эксцентричными», скажем, с точки зрения тогдашней демократической печати.

Итак, заметим это особо, критика была вызвана не столько содержанием «Дневника», сколько его *методом*. Но метод (как система регулятивных художественных принципов) не может быть понят *без анализа текста*.

«Для того чтобы понять сложное взаимодействие различных функций одного и того же текста, — пишет Ю. М. Лотман, — необходимо предварительно рассмотреть каждую из них в отдельности, исследовать те объективные признаки, которые позволяют данному тексту быть произведением искусства, памятником философской, юридической или иной формы общественной мысли. Такое аспектированное рассмотрение текста не заменяет изучения всего богатства его связей, но должно предварить это последнее».⁸

³ Иллюстрированная газета, 1876, 15 февраля, № 7 (здесь и далее курсив наш, — *И. В.*).

⁴ Новый критик (Кушневский И. А.). Новости русской литературы. — Новости, 1876, 7 февраля, № 38.

⁵ Буква (Василевский И. В.). Наброски и недомолвки. — Новое время, 1876, 8 февраля, № 37.

⁶ Петербургская газета, 1876, 4 февраля, № 24 («Кабинетные моралисты»).

⁷ Там же.

⁸ Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Л., 1972, с. 8.

Ниже мы попытаемся осуществить выборочный текстологический анализ, фиксируя внимание не столько на движении идей в тексте, сколько на динамике *самого текста*.

Возьмем в качестве примера пять начальных абзацев первой главы январского номера «Дневника писателя» за 1876 г. Вот этот текст.

Глава первая

I

Вместо предисловия о Большой и Малой Медведицах, о Молитве великого Гете и вообще о дурных привычках

...Хлестаков по крайней мере врал-врал у городничего, но все же капельку боялся, что вот его возьмут, да и вытолкают из гостиной. Современные Хлестаковы ничего не боятся и врут с полным спокойствием.

Нынче все с полным спокойствием. Спокойны и, может быть, даже счастливы. Вряд ли кто дает себе отчет, всякий действует «просто», а это уже полное счастье. Нынче, как и прежде, все проедены самолюбием, но прежнее самолюбие входило робко, оглядывалось лихорадочно, вглядывалось в физиономию: «Так ли я вошел? Так ли я сказал?» Нынче же всякий и прежде всего уверен, входя куда-нибудь, что всё принадлежит ему одному. Если же не ему, то он даже и не сердится, а мигом решает дело; не слышали ли вы про такие записочки:

«Милый папаша, мне двадцать три года, а я еще ничего не сделал; убежденный, что из меня ничего не выйдет, я решил покончить с жизнью...»

И застреливается. Но тут хоть что-нибудь да понятно: «для чего-де и жить, как не для гордости?» А другой посмотрит, подходит и застрелится молча, единственно из-за того, что у него нет денег, чтобы нанять любовницу. Это уже полное свинство.

Уверяют печатно, что это у них оттого, что они много думают. «Думает-думает про себя, да вдруг где-нибудь и вынырнет, и именно там, где наметил». Я убежден, напротив, что он вовсе ничего не думает, что он решительно не в силах составить понятие, до дикости неразвит, и если чего захочет, то утробно, а не сознательно; просто полное свинство и вовсе тут нет ничего либерального (XI, 145—146).

Уже сам заголовок этой главы заслуживает внимания. Он не только не вводит в содержание последующего текста, а наоборот, «прикрывает» его. Обычное «Вместо предисловия» расширено и включает в себя понятия из различных образных рядов.⁹

⁹ Прочитывая этот заголовок, один из рецензентов замечал: «Можно было бы прибавить еще: и о сапогах всмятку» (Новости, 1876, 7 февраля, № 38).

«Большая и Малая Медведица» и «Молитва великого Гете» в контексте заголовка не имеют никакой видимой связи. Пояснение этой связи ожидается в последующем тексте. Кроме того, сближение названий небесных созвездий с именем автора «Страданий юного Вертера» таит в себе некий иронический подтекст. Окончание заголовка («и вообще о дурных привычках»), будучи алогичным и неожиданным, непредсказуемым, еще более усиливает эту ироничность.

Читатель, таким образом, настраивается на определенный лад. Он уже подготовлен к восприятию последующего текста в ключе заголовка.

Первая фраза строится как *продолжение* авторского монолога. Его начало как бы вынесено за пределы текста, который тем самым предстает как часть более значимого целого. Отточие перед первой фразой сигнализирует об отрыве текста от предтекста, и в то же время — об искусственности, преднамеренности такого отрыва.

Первым же словом («Хлестаков») вводится имя собственное, обладающее нарицательным значением. Таким образом, устанавливается связь с определенной литературной традицией, а кроме того, в памяти читателя активизируется весь пласт художественных и психологических представлений, связанных с именем гоголевского персонажа.

Вторая фраза переводит значение «Хлестакова» на иной эмоциональный уровень. «Современные Хлестаковы», сохраняя большинство признаков классического Хлестакова, принимают на себя дополнительную смысловую нагрузку: они — «ничего не боятся и врут с полным спокойствием».

«Полное спокойствие» выступает в известной мере как контрверза по отношению к традиционному образу. «Современные Хлестаковы» — это уже несколько отличная от «Хлестакова» образная структура, это — новая упорядоченность, являющаяся одновременно «монстром», ибо она включает в себя элементы далеко отстоящих друг от друга образных рядов.

Первая фраза второго абзаца — новый уровень обобщения («Нынче *все* с полным спокойствием»). Таким образом, в двух первых абзацах возникает семантическая триада, построенная по принципу усиления: «Хлестаков» — «Современные Хлестаковы» — «все».

«Все» включает в себя трансформированного «Хлестакова» и в этой системе приравнено к «современным Хлестаковым» с их доминирующей чертой «полного спокойствия», однако с сохранением первоначального буффонадно-оперетточного, комедийного значения.¹⁰

¹⁰ Скрытый иронический эффект усиливается тем, что глагол «врут» переносит свое значение с последней фразы первого абзаца на первую фразу второго абзаца («врут с полным спокойствием» — «нынче все с полным спокойствием»). Хотя глагол в последней фразе опущен, ее позиция

Далее следует ироническое уподобление «полного спокойствия» — «счастью», которое в свою очередь отождествляется с простым образом действий («всякий действует „просто“, а это уже полное счастье»¹¹). Кажалось бы, «счастье» состоит в отсутствии рефлексии, в торжестве целостного (не «несчастливого», не разорванного) сознания. Но, во-первых, весь текст уже озвучен возникшим в самом начале мотивом «хлестаковщины», а во-вторых, отсутствие рефлексии при сохранении крайней степени самолюбия («нынче, как и прежде, все проедены самолюбием») оборачивается духовной инертностью; «полное спокойствие» — равнодушным и нравственным индифферентизмом.

«Счастлирое» сознание выступает, таким образом, в качестве суррогата целостного сознания, это — мнимо-счастливое сознание, фикция. Его спокойствие базируется на самозамыкании и самоизоляции. Поэтому первое же серьезное столкновение с действительностью обращает его от «полного спокойствия» к полной растерянности и в конечном счете приводит к краху («Если же не ему, то он даже и не сердится, а мигом решает дело...»).

Возникшая тема снижается не только художественной ситуацией (что может быть несерьезнее Хлестакова-самоубийцы!), но и лексическими средствами. Слово «записочки» никак не соответствует тому драматическому внетекстовому контексту, с которым оно соотносится; уменьшительно-ласкательная форма придает этому слову неуместный в данном случае «игривый» оттенок.¹²

Снижение происходит и на фразеологическом уровне. «Милый папаша» — во времена Достоевского это уже довольно архаичская форма со стойким ироническим значением.¹³

В дальнейшем тексте образ самоубийцы раздваивается на самоубийцу, стреляющегося «из гордости» («Ну, тут хоть что-ни провоцирует присутствие этого глагола («нынче все <врут> с полным спокойствием»). «Полному спокойствию» придается уничижительный оттенок.

Характерно, что один из газетных рецензентов применил это «общее» рассуждение Достоевского к вполне конкретной ситуации. Упомянув о банкротах, убегающих с чужими деньгами за границу и посылающих отсюда привет родственникам и кредиторам (очевидно, намек на книгопродавца Базунова), рецензент далее замечает: «Г-н Достоевский совершенно прав, говоря в своем „Дневнике писателя“ <...> что у нас все дела *такого сорта* (курсив наш, — И. В.) делаются с „полным спокойствием“» (Сын отечества, 1876, 4 февраля, № 129). В данном случае текст «расшифровывается» хотя и произвольно, но в соответствии с заложенными в нем смысловыми потенциями.

¹¹ Ср. сходные по значению выражения *sancta simplicitas* (святая простота) и русскую поговорку «простота хуже воровства».

¹² Ср. употребление слова «записочка» в речи Порфирия Петровича в «Преступлении и наказании»: «...если на случай, — ну так, на всякий случай, — пришла бы вам охота <...> как-нибудь дело покончить иначе, фантастическим каким образом — ручки этак на себя поднять <...> то оставьте краткую, но обстоятельную *записочку*. Так, две строчечки, две только строчечки...» (VI, 353).

¹³ Ср. у Некрасова: «*Добрый папаша!* К чему в обаяньи умного Ваню держать?» («Железная дорога»).

будь да понятно»), и самоубийцу, который застреливается «молча, единственно из-за того, что у него нет денег, чтобы нанять любовницу».

Комический эффект достигается несоответствием «мрачной» фигуры «молчаливого» самоубийцы легковесности мотива самоубийства. Отсутствие денег на содержание любовницы выступает как предельное заострение ситуации, ее трагедийно-гротесковое переосмысление. Вместе с тем сам этот мотив является лишь внешним знаком, сигналом более глубоких смысловых систем.¹⁴

Тональность завершающей абзац фразы отличается от тональности предшествующего текста. Выступая из вполне нейтрального речевого фона, заключительная фраза несет прямую авторскую оценку («Это уже полное свинство»)¹⁵.

Контрапункт, достигнутый лексическим и интонационным выпадением последней фразы, создает впечатление слова, сказанного в сердцах, авторской обмолвки. Тем самым усиливается личностная эмоциональная окраска всего отрывка, реализуется установка текста на интимность, подчеркивается его «взаправдашность», достоверность. Стилистически чужеродное «свинство» активизирует другие элементы словесной структуры, которые уже выступают не в своем основном значении (так, «самоубийство» из плана романтического, высоко трагедийного окончательно переводится в план этически ущербный).¹⁶

Эта же самая фраза «рифмуется» с лексической конструкцией, встречающейся ранее и играющей в предшествующем тексте доминирующую роль. Соотнесение «полного свинства» с «полным спокойствием» уравнивает два эти понятия, сближая их по конструктивному и семантическому сходству.

Цепь замыкается. Классическая хлестаковщина оборачивается современным трагическим фарсом.

¹⁴ Замечательно, что именно эта фраза Достоевского вызвала бурное негодование петербургской прессы, воспринявшей слова писателя *буквально*: «Мы не берем на себя смелость заплотать в души несчастных людей с опытностью автора Раскольникова, но <...> не можем не заметить ему, что он говорит нелепость колоссальную <...> за все годы ни разу нам не удалось прочитать, чтоб человек лишил себя жизни оттого, что у него „нет денег нанять любовницу“ и больше ни от чего. Это просто какая-то нелепость, которая тем более не прощительна романисту» (Петербургская газета, 1876, 4 февраля, № 24. Ср.: *Сын отечества*, 1876, 4 февраля, № 2 и *Иллюстрированная газета*, 1876, 15 февраля, № 17). Все эти высказывания свидетельствуют о том, что некоторые газетные критики воспринимали «дневниковую прозу» Достоевского исключительно в качестве «прямой» публицистики — без учета сложной многозначности текста. Между тем текст «Дневника» не сводится к сумме тех или иных «мыслей», а живет в нескольких смысловых измерениях *одновременно*.

¹⁵ Уже во втором абзаце связь между автором и читателем устанавливается посредством прямого общения («не слышали ли вы»). Читатель подключается к авторскому монологу в качестве потенциального оппонента и собеседника.

¹⁶ Ниже Достоевский сравнивает «своего» самоубийцу с гетевским самоубийцей («Страдания юного Вертера») и еще резче подчеркивает нравственную неполноценность первого.

Следующая фраза своим безличным, нарочито тяжеловесным построением пародирует форму простонародной речи («Уверяют печатно, что это у них от того, что они много думают»). «Наивное» авторское сознание находится в уважительно-ироническом отношении к «они». Двукратное повторение «они» в данном контексте имитирует употребление этой формы в просторечии — взамен третьего лица единственного числа.¹⁷ Одновременно вводится момент полемики («уверяют печатно»)¹⁸.

Далее, как и в предыдущем абзаце, совершается переход к прямой авторской оценке. Следует целая серия снижающих определений: «Я убежден, напротив, что он вовсе ничего не думает, что он решительно не в силах составить понятие, до дикости неразвит, и если чего захочет, то утробно, а не сознательно; просто полное свинство...»

«Полное спокойствие», «счастье», якобы заменяющие целостность сознания, выступает теперь как естественное следствие дикости, неразвитости, утробности. «Успокоенная хлестаковщина» синонимична абсолютной бездуховности, моральному самоубийству.

Окончание этого абзаца («и вовсе тут нет ничего либерального») на первый взгляд совершенно не вытекает из контекста. Концовка частично реализует момент полемики, содержащийся в первой фразе абзаца в свернутом виде. Утверждение, что в самоубийствах вовсе нет ничего либерального, является одновременно сообщением чужого противоположного мнения, уже заключенного в самой форме авторского отрицания.

Таким образом, все явления, описанные в цитированном тексте, соотносятся с «чужим» мнением о том, что они, эти явления, суть нечто либеральное. Либерализм в общепринятом (одновременно — «чужом») значении дискредитируется.

Это позволяет Достоевскому несколько ниже дать собственное толкование либерализма: «...либерализм наш обратился в последнее время повсеместно — или в ремесло, или в дурную привычку <...> И даже странно: либерализм наш, казалось бы, принадлежит к разряду успокоенных либерализмов; успокоенных и успокоившихся, что, по-моему, очень уж скверно...» (XI, 147).

Мы рассмотрели здесь только одну ячейку текста, выборочно проследив некоторые текстовые связи. По-видимому, существует принципиальная методологическая возможность подобного анализа для любой части текста.

¹⁷ Например, «они» (т. е. «он» — как правило, лицо, стоящее на иерархической лестнице выше говорящего) «извольте спать» и т. п.

¹⁸ Достоевский намекает на очерк М. Е. Салтыкова-Щедрина «Непочтительный Коронат», опубликованный в ноябрьской книжке «Отечественных записок» за 1875 г. (см.: Борщевский и С. Щедрин и Достоевский. М., 1956, с. 288—290).

Можно сказать, что публицистические моменты «Дневника» как бы «вдвинуты» в его художественную структуру и сами являются частью последней.¹⁹ Даже будучи лишёнными в ряде случаев самостоятельного художественного значения, они находят свое место в общем художественном контексте, обнимаются общей художественной идеей и в конечном счете «работают» на нее.

При этом передача информации в «Дневнике» осуществляется как художественная расшифровка. Такая расшифровка есть не упрощение, а усложнение.²⁰

Поэтика «Дневника» еще ждет своего исследования. Но, по-видимому, в предварительном порядке можно утверждать, что мы имеем дело с литературным феноменом, художественная и жанровая природа которого такова, что идеологическая система не может рассматриваться здесь в качестве абсолютной и завершённой данности — без «поправки» на поэтику самого текста.

Более того: подобная «поправка» зачастую решает дело.

Текст «Дневника писателя» рассчитан на целостное переживание. Не «сумма идеологии», а единое художественное целое определяет в конечном счете и главные идеологические акценты этого моножурнала.

Таким образом, дневниковая «публицистика» Достоевского включает в себе целый ряд качественных значений, как бы выходящих ее за рамки того жанра, к которому она может быть отнесена формально. Текст «Дневника» представляет организованную по собственным законам полифункциональную структуру, с реальностью которой не может не считаться ни один исследователь — будь то философ, литературовед или историк общественной мысли.

¹⁹ Крайне непродуктивны поэтому попытки прямолинейно оценочных характеристик тех или иных положений «Дневника». Идеология последнего не существует в чистом виде. Цели «Дневника», изъятые из его собственной художественной стихии и вынесенные вовне, — уже не есть его цели.

²⁰ Исследователь «Дневника» должен учитывать не только текст, как таковой, но смысловые обрывы, пропуски, пробелы — своего рода лакуны, которые, представляя собой «пустоты» внутри текста, отнюдь не являются таковыми в художественной структуре. «Это отсутствие материи в структурном положении, подразумеющем ее присутствие» (Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Л., 1972, с. 31—32). Анализ таких «пустот» порою не менее важен, чем апелляция к самому тексту.

«ОДНО ЛИЦО» И ЕГО «ПОЛПИСЬМА»

В редакторском предисловии к «полписью одного лица» одноименной главы «Дневника писателя» за 1873 г. Достоевский неоднократно подчеркивает *«неличный»* характер конкретно-полемических мотивов собственной антикритики. Публикуемые «полписья» настойчивого автора, уже знакомого читателю по главе «Бобок», противопоставляются Достоевским многочисленным «заметкам» «одного лица», написанным в защиту автора «Бесов» и отвергнутым редакцией. Одновременно в предисловии частично объясняются и причины нежелания дать обстоятельный ответ критикам, устроившим «литературную травлю» писателя после выхода романа.

В черновом автографе главы «Полписья „одного лица“» упоминаются два автора, писавшие о «Бесах», — В. П. Буренин и Н. К. Михайловский.¹ К этим же авторам Достоевский возвращается и в «Двух заметках редактора», где выделяет их отзывы (особенно Михайловского) из всей массы «летучей» критики, предавшей забвению понятие «искренность». Говоря о Михайловском, Достоевский замечает: «... я всею душою убежден, что это один из самых искренних публицистов, какие только могут быть в Петербурге <...> Не мое совсем дело, но я никак не понимаю вражды к нему почтенного г-на Z (т. е. В. П. Буренина, — Г. Г.) из „С.-Петербургских ведомостей“, столь упорной и безостановочной. Много раз и искренно сожалело сем обстоятельству. Уверен, что оба эти деятеля могли бы совершенно сойтись, если бы не так враждовали друг с другом» (XIII, 449). Возможность такой уверенности порождалась убежденностью Достоевского в необходимости объединения интеллигенции с целью помочь народу «найти себя».² Эта мысль впервые обосновывается писателем в главе

¹ См.: Лит. наследство, т. 83. М., 1974, с. 328.

² О колебаниях в «системе» почвенничества Достоевского середины 70-х годов см.: Семенов Е. И. Об идейно-эстетических противоречиях романа Ф. М. Достоевского «Подросток». — Русская литература, 1968, № 2, с. 45—60.

«Мечты и грезы» («Дневник писателя» за 1873 г.) и развивается впоследствии в подготовительных материалах к роману «Подросток» (см. 17, 258—261).

«Вражда» Буренина и Михайловского, а шире — либерального и демократического лагерей, с одной стороны, и общее состояние русской литературной критики в период «всеобщего разложения» — с другой, и становятся темами, определяющими и смысл, и жанр, и стилистическое своеобразие главы «Полписьма „одного лица“».

«Воображаемый фельетонист», к которому обращена глава, — лицо собирательное. Однако конкретные реалии текста «полписьма» позволяют обнаружить как главного адресата, так и пародируемого автора — В. П. Буренина. Объект пародии — тон и полемические приемы фельетонов Буренина, направленных против Михайловского и затрагивавших попутно Г. З. Елисеева, Н. А. Демерта, М. Е. Салтыкова-Щедрина.

Трем выступлениям Михайловского³ «С.-Петербургские ведомости» посвятили две редакционные статьи и восемь фельетонов Буренина.⁴ С этой полемикой связан, по-видимому, и эпистолярный жанр части главы — «полписьма». Во всяком случае существенно следующее замечание в одной из статей Михайловского, адресованное Буренину: «Мне даже так понравилось беседовать с вами, что я думаю на будущее время избрать для своих обозрений *эпистолярную форму писем* к вам».⁵

Автор «полписьма» — герой-двойник Достоевского — имеет два псевдонима. Первый из них — «Одно лицо», дан ему редактором. Второй — *«Молчаливый наблюдатель»* — выбран самим автором «полписьма». Конкретный общественно-литературный фон, на котором развивалась полемика Буренина—Михайловского, позволяет вскрыть истоки обоих псевдонимов.

В кульминационный момент полемики состоялся судебный процесс над сотрудниками «С.-Петербургских ведомостей» и «Вестника Европы».⁶ Поводом явилась дуэль между Е. И. Утиным и А. Ф. Жоховым в мае 1872 г., в результате которой Жохов от тяжелого ранения скончался. Причиной дуэли послужили необоснованные слухи (источником их был Е. Утин) о неэтичном поведении Жохова в деле Гончарова, судившегося за распространение прокламаций. Процесс, к которому были привлечены М. М. Стасюлевич, А. Н. Пыпин, А. С. Суворин, К. А. Скальковский, Е. К. Ватсон, Е. В. Роберти и другие, широко обсуждался в петербургской и московской периодической печати. «Отечест-

³ См.: Отечественные записки, 1872, №№ 5—7.

⁴ См.: С.-Петербургские ведомости, 1872, 21 и 27 мая, 24 июня и 29 июля, 2 и 30 сентября, 28 октября, 25 ноября, 2 и 30 декабря, № 138, 144, 170, 205, 240, 268, 296, 324, 331, 357.

⁵ См.: Отечественные записки, 1872, № 7, отд. II, с. 179 (курсив мой, — Г. Г.).

⁶ См.: С.-Петербургские ведомости, 1872, 17—19 августа, №№ 224—226.

венные записки» посвятили ему обширную статью Н. А. Демерта, под симптоматичным заглавием «Наша современная литература и общество».⁷

Одним из привлеченных к следствию был секундант Утина — В. П. Буренин. В материалах процесса фигурировало письмо погибшего к брату. В нем А. Ф. Жохов писал: «*Одному лицу* Утин говорил, что знает компрометирующие меня факты (оказалось, что это был Буренин)».⁸ Слова «одно лицо», выделенные курсивом, употребляются вместо имени одного из членов «литературно-либерального» кружка и в указанной статье Демерта.

В рассуждениях автора «Записок о могилах» отчетливо прослеживается мотив, восходящий к фельетонам Буренина, направленных против Михайловского. Это дает еще большее основание полагать, что фраза из письма Жохова, в которой Буренин называется «одним лицом», остановила на себе внимание Достоевского.

Процесс над сотрудниками «С.-Петербургских ведомостей» и «Вестника Европы» в статье Демерта рассматривался как «снимок нравов и состояния ума — если не всего современного русского общества, то, по крайней мере, некоторой его части».⁹ Главный объект иронии Демерта — характеристика «подсудимого» кружка, данная защитником В. Д. Спасовичем, отметившим, что в кружке все «зорко наблюдают за поступками друг друга <...> строго следят друг за другом, потому что от этой именно строгости зависит порядочность <...> кружка».¹⁰ Это «наблюдение» членов кружка друг за другом с целью сохранения его «внешней порядочности» рассматривается в статье Демерта как симптом внутреннего неблагополучия. Независимо от трактовки темы «наблюдения» Демертом, сам факт обращения к ней адвоката Спасовича дает возможность предположить, что из переосмысления слов последнего у Достоевского родился пародийный псевдоним — «Молчаливый наблюдатель».

Определение «молчаливый» связано, возможно, со следующим эпизодом полемики Буренина—Михайловского. Уже в первом фельетоне Буренин писал: «Дело выяснения и объяснения „Отечественных записок“ началось таким образом. Я сказал два слова о неприличном молчании почтенного органа по вопросу о классическом и реальном образовании. Редакция „Отечественных записок“ не вынесла моего замечания и кратко заявила, отчего она молчит. В кратком заявлении редакция стремилась дать понять публике: молчу-де потому, что считаю всякие речи тщетными, а молчание полезным, и даже в некотором роде многознамена-

⁷ См.: Отечественные записки, 1872, № 9, отд. II, с. 48—74.

⁸ См.: С.-Петербургские ведомости, 1872, 19 августа, № 226 (курсив мой, — Г. Г.).

⁹ См.: Отечественные записки, 1872, № 9, отд. II, с. 52 (курсив мой, — Г. Г.).

¹⁰ См.: С.-Петербургские ведомости, 1872, 19 августа, № 226.

тельным. Но публика поняла совершенно ясно, что это вздор и что *молчание* в данном случае обуславливалось вовсе не многознаменательностью и полезностью его: редакции просто нечего было сказать... Новый принцип полезности молчания в печати прибавил еще один лавр в венке редакции». ¹¹

Полемика Буренина—Михайловского развернулась после критического анализа либерального направления в русской общественно-литературной жизни, сделанного Михайловским. Сопоставляя программы русского и европейского либерализма, он доказывал невозможность в России в данный исторический период «цельности» и «ясности» либеральной программы. Касаясь ряда выступлений «С.-Петербургских ведомостей» («цвета и красоты либерализма»), критик отмечал «несвободу» отношения газеты к фактам и их трактовке и, главное, неопределенность ее *направленности*. ¹² «... отсутствие какой бы то ни было цельной теоретической подкладки заставляет ее (газету, — Г. Г.) качаться из стороны в сторону и мешает ей свободно относиться к явлениям русской и европейской жизни. Она оказывается сборным пунктом всех эмансипированных от ясно сознанных принципов, что и подтверждается примерами». ¹³ С ответа на этот тезис Михайловского (присутствующий уже в первом выступлении критика) ¹⁴ открывается полемика: «У нас возможны пока только два направления, и то в самых общих чертах: так называемое консервативное, с значительной примесью ретроградства и обскурантизма, и просветительское, либеральное <...> И кому, спрашивается, известно направление „Отечественных записок“? По какому вопросу высказались они настолько определенно, чтоб можно было назвать их цвет?». ¹⁵ В № 144 «С.-Петербургских ведомостей» (от 27 мая) выступил Буренин: «<...> г-н Михайловский не публицист и не философ, он еще только журнальный ученик <...> Считать себя крупным представителем и выразителем известного направления может только разве сам же г-н Михайловский». В этом же фельетоне Буренина давалась резко отрицательная характеристика Н. А. Демерта, Н. Курочкина и других, заключавшаяся словами: «Спрашиваем теперь еще раз: когда, где, в каких трудах эти уважаемые литераторы обнаружили себя представителями *определенного направления*, столь серьезного и глубокого, что можно заподозрить его в неудобстве для русского неразвитого общества и в годности разве только для Европы, *направления столь опас-*

¹¹ См.: С.-Петербургские ведомости, 1872, 27 мая, № 144, с. 1 (курсив мой, — Г. Г.).

¹² Ср. в «Полписьме „одного лица“»: «Всего более удивляет меня, что я никак не мог, даже из двадцати восьми его писем, открыть, какого он направления» (XI, 63).

¹³ См.: Отечественные записки, 1872, № 6, отд. II, с. 316.

¹⁴ См. там же, № 5, отд. II, с. 61—75.

¹⁵ См.: С.-Петербургские ведомости, 1872, 21 мая, № 138, с. 1 (курсив мой, — Г. Г.).

ного, что за него можно будто бы подвергнуться неприятным пожеланиям об удалении в страны, неведомые даже телятам Макара?»

В первом фельетоне Буренина ведущий критик «Отечественных записок» называется «журнальным учеником», юным литературным деятелем, статьи которого больше выходят «в печать», чем «в свет». Михайловский — по определению Буренина — «не публицист» и «не философ», а всего лишь — «неопытный любознатель». ¹⁶ В «Литературных и журнальных заметках», последовавших за статьями «С.-Петербургских ведомостей», не касаясь личности Буренина (и ни разу не называя его имени), Михайловский вновь излагает свою аргументацию несостоятельности либерализма. ¹⁷ Буренин в ответном фельетоне, уходя от вопросов, поставленных «Отечественными записками», продолжает нападки на Михайловского и других сотрудников журнала. По мнению Буренина, Н. А. Демерт «действует оружием глухой и двусмысленной клеветы»; Г. З. Елисеевым руководит чувство «огорченного самолюбия»; М. Е. Щедрин «вздор выдает за глубину мысли». О Михайловском же Буренин пишет: «Я убедился, что юный ум г-на Михайловского столь же хорош в философии, сколько в полемических фельетонах. Какими невинными приемами руководится г-н Михайловский в полемике! Он то притворяется, что он взрослый, которого мальчики (т. е. я и «СПб. вед.», читатель) треплют за фалды, то заявляет, что он сам мальчик, шаловливо кидаящий камешки в болото и распугивающий в оном лягушек (т. е. опять-таки сотрудников «СПб. ведомостей»)». ¹⁸

Почти через все фельетоны Буренина проходит мотив «разоблачения», «обнажения» ¹⁹ «Отечественных записок» перед публикой: «... уязвленные „Отечественные записки“ вышли из себя и начали обнаруживать свою сущность, начали постепенно сбрасывать с себя занятые ими с чужого плеча одежды и украшения и выступать постепенно такими, какие они есть на самом деле. И посмотрите — предсказываю это заранее — я, скромная фельетонная муха, доведу их до того, что они разоблачатся перед публикою совершенно, и тогда все увидят воочию, что под заимствованными костюмами таится дряхлая развалина выдыхающегося радикализма». ²⁰ Эта же тема развивалась Бурениным и в фельетане от 24 июня: «Я недаром сделал предсказание, что „Отечест-

¹⁶ См.: там же, № 144, с. 1—2.

¹⁷ См.: Отечественные записки, 1872, № 6, отд. II, с. 314—320.

¹⁸ См.: С.-Петербургские ведомости, 1872, 24 июня, № 170, с. 1—2.

¹⁹ Ср. в «Полписъме „одного лица“»: «Представлю тебе аллегорю. Ты вдруг публикуешь в афишке, что на будущей неделе в четверг или в пятницу (словом, представь себе день, в который пишешь свои фельетоны) в театре Берга или в особо устроенном для того помещении будешь показывать себя нагишом и даже в совершенной подробности» (XI, 66).

²⁰ См.: С.-Петербургские ведомости, 1872, 27 мая, № 144, с. 1.

венные записки“ должны разоблачиться в полемике с „С.-Петербургскими ведомостями“; почтенный *орган молчалиников* постепенно лишается различных частей костюма, прикрывающего его сущность, и с каждой новой книжкой обнаруживает более и более срамоту наготы своей. Разоблачение это производится рукою собственных „непочтительных“ Хамов этого престарелого Ноя отечественной журналистики. Непочтительные Хамы занимаются делом разоблачения с грубым и диким удовольствием, как будто совершают нечто очень хорошее; судя по их начальному усердию, они в непродолжительном времени откроют перед публикой дряхлого старца вполне...»²¹

После этих фельетонов этическая сторона выступлений Буренина становится главным предметом внимания Михайловского. Критик объясняет причину «ополчения» Буренина против «Отечественных записок» — остракизм, которому он подвергся со стороны редакции журнала: «...вам была возвращена из редакции „Отечественных записок“ ваша довольно объемистая рукопись (я надеюсь прочесть ее в „Вестнике Европы“). Это случилось с вами не в первый раз. Но тут возвращение манускрипта сопровождалось таким обстоятельством, что вы ясно поняли, что дело кончено». ²² Одновременно Михайловский вскрывает беспринципность Буренина в его полемике со Щедриным, Елисеевым и другими сотрудниками «Отечественных записок», показывая, что автор «С.-Петербургских ведомостей» «об одной и той же статье одного и того же автора, рассматривая ее с одной и той же стороны, с одинаковою развязностью» выражает «два диаметрально противоположные мнения».²³

Вслед за этим выступлением Михайловского последовал наиболее «развязный» фельетон Буренина, в котором изложение краткой биографии Михайловского сопровождалось попыткой доказать несостоятельность литературно-публицистических выступлений критика.²⁴ «Говоря серьезно, — писал Буренин, обращаясь к Михайловскому, — я, конечно, мог бы на основании вашей последней статьи доказать если не вам, то публике, что вы действительно несколько тронулись. Что это за статья, мой бог! Это не полемика — это истерика (<...> И притом это бред куриной души, уязвленной в ее куриных притязаниях на великое значение русской журналистики. Каких „полемических красот“ не отыщется в этой истерической полемике? Тут и брань, достойная слесарши

²¹ См.: С.-Петербургские ведомости, 1872, 24 июня, № 170, с. 1 (курсив мой, — Г. Г.).

²² См.: Отечественные записки, 1872, № 7, отд. II, с. 180.

²³ Там же, с. 181.

²⁴ Ср. в «Подписью „одного лица“»: «Ты <...> бранишься всеми словами разом, — худой прием! Именно за неимением убеждений и настоящей учености, ты стараешься более вникнуть в частную жизнь своего соперника; с жадностью узнаешь проступки его, искажаешь их и предаешь их благодетельной гласности...» (XI, 65).

Попшелкиной, тут и грязненькие, клеветнические и сплетнические намеки, достойные г-на Демерта; тут и автобиографическое хвастовство литературной посредственности, задыхающейся от желания придать себе значение, которого она никогда не имела и иметь не может, тут и затаенные слезы „униженного и оскорбленного“ писаки, разжалованного из мудрых философов в скромные обозреватели, тут и шутовские, тщетно притягиваемые за уши, лирические излияния о „борьбе“ и не менее шутовские возгласения о совершенном якобы торжестве над противником, тут, наконец, в виде общего фона статьи, — скудоумие и скудоумие, разливающееся обильными волнами, в которых барахтается и захлебывается сам автор истерической полемики <...> Скажите, г-н Михайловский, хорошо ли вы себя чувствуете? Думаете ли вы теперь, что раздавили меня, как клопа? Что брызжет теперь, по прочтении вами этого фельетона, — моя ли „клопиная кровь“ или слезы бессильной ярости, исторгающиеся из вашей нежной души, воспитанной на чтении „L'amour“ Мишле?»²⁵ В этом же фельетоне Буренина и следующие строки: «Я отсюда вижу, как г-н Михайловский, то краснея, то бледнея, с замирающим от страха и тоски сердцем пробежал сейчас изложенное вступление <...> Он в отчаянии хватается за волосы, и в его голове пробегает ужасная для него мысль: „Боже мой, этот Z хочет сделать меня сумасшедшим перед публикою“ <...> Успокойтесь, взволнованный г-н Михайловский, успокойтесь! <...> я пошутил...»²⁶

В созданной им антикритике Достоевский использует метод самодискредитации героя-двойника: Буренин, послуживший главным источником образа «одного лица», — против Буренина.

²⁵ С.-Петербургские ведомости, 1872, 29 июля, № 205, с. 1.

²⁶ Ср. в «Полписьме „одного лица“»: «Обругав соперника, ты заключаешь свой фельетон словами: „Вижу вас, господин NN, как вы, прочитав эти строки, бегаеете вне себя по комнате, рвете ваши волосы, кричите на вбежавшую в испуге жену свою, гоните прочь детей и, скрежеща зубами, колотите в стену кулаком от бессильного бешенства“» (XI, 65—66).

Е. И. КИЙКО

ДОСТОЕВСКИЙ И ГЮГО

(Из истории создания «Братьев Карамазовых»)

Творчество Гюго вызывало у Достоевского неизменный интерес. Он считал, что автор «Отверженных» чуть ли не первый призвал к восстановлению «погибшего человека, задавленного несправедливо гнетом обстоятельств, застоя веков и общественных предрассудков» (XIII, 526). Достоевский восхищался психологической глубиной образов, созданных Гюго, а некоторые «удивительные этюды» (II, III, 206) французского романиста надолго завладевали его художественными помыслами, побуждая к творческому соревнованию. Так, автор «Братьев Карамазовых» в параллель к Жаверу из «Отверженных», который родился «от матери с улицы, чуть ли не в укромном уголке»,¹ создал свой вариант «подкидыша» — Смердякова.²

Сочувствуя многим идеям Гюго, называя его лириком «чисто с ангельским характером, с христианским младенческим направлением поэзии» (II, I, 58), Достоевский тем не менее не во всем с ним соглашался. Отпор Достоевского, например, вызвало характерное для Гюго истолкование революционного террора во Франции в 1793 г. как «исторической необходимости».

Так, намечая в черновых набросках 1874 г. к «Подростку» круг проблем, которые должны были обсуждаться в кружке Дергачева, прототипом которого был А. В. Долгушин (см.: 17, 299—302), Достоевский сделал следующую запись: «Король Людовик XVII, сапожник, решают у Долгушина, что правы, читают Виктора Гюго» (16, 65).

Упомянутый здесь Людовик XVII, сын казненного короля Франции Людовика XVI, был отдан на воспитание сапожнику, а затем умер, всеми забытый, в тюрьме в 1795 г. в возрасте де-

¹ Лит. наследство, т. 86, М., 1973, с. 66.

² См.: Кийко Е. И. Из истории создания «Братьев Карамазовых» (Иван и Смердяков). — В кн.: Достоевский. Материалы и исследования, т. 2. Л., 1976, с. 125—129.

сяти лет. Трагическая судьба этого ребенка обсуждалась в европейской публицистике XIX в. Противники революции, ссылаясь на участь, постигшую малолетнего наследника престола, обвиняли деятелей якобинской диктатуры в жестокости. У монархистов Людовик XVII вызывал сочувствие еще и как король, которого превратили в подмастерье сапожника. В одной из глав «Былого и дум» Герцен в связи с этим писал: «Т. Карлейль, утешая людей, слишком умилявшихся над судьбой несчастного сына Людовика XVI, сказал им: „Это правда, он был воспитан сапожником, т. е. получил то дурное воспитание, которое получили и теперь получают миллионы детей бедных поселян и работников“».³ В данном случае Герцен вольно перевел суждение Карлейля, высказанное в труде «Французская революция. История» (Книга VI, Термидор, глава III, «Телеги»).

Гюго в начале своей литературной деятельности также посвятил Людовику XVII оду (напечатана в 1822 г. в сб. «Оды», кн. 1), в которой изобразил его судьбу, с точки зрения сторонника монархии.

Впоследствии взгляды Гюго изменились.⁴ В 1846 г. маркиз де К. д'Э. обратился к Гюго с письмом, в котором упрекал его за отречение от легитимизма и с одобрением вспоминал оду «Людовик XVII», написанную поэтом четверть века тому назад. Отвечая своему корреспонденту, Гюго писал:

Как, оттого <...>
Что я, родясь в кругу старинном и богатом,
Глазми прадедов научен был смотреть <...>
Что, видя мальчика невинного удел,
Я смерть Людовика Семнадцатого цел <...>
За то, что королей я прославлял тогда,
Я должен в глупости погрязнуть навсегда?
Я должен времени: «Назад!» кричать, идее:
«Стой!», светлой истине: «Проваливай скорее!»⁵

Имя Людовика XVII появляется и на страницах романа «Отверженные» (1862).

Защищая идею «милосердия», епископ говорит бывшему члену революционного Конвента:

— «Вы разрушили. Разрушение может оказаться полезным, но я боюсь разрушения, когда оно сопровождается гневом.

— У справедливости тоже есть свой гнев, господин епископ, и этот гнев справедливости является элементом прогресса. Как бы то ни было и что бы ни говорили, но Французская революция — это самое могучее движение человечества со времен пришествия Христа. <...> Она была исполнена доброты. Французская революция — это помазание на царство самой человечности.

³ Герцен А. И. Собр. соч., т. IX. М., 1956, с. 200.

⁴ Об этом см.: Трескунов М. Виктор Гюго. Изд. 2-е. М., 1961, с. 46—201.

⁵ Гюго В. Собр. соч., т. 12. М., 1956, с. 389.

Епископ не мог удержаться и прошептал:

— Да? А девяносто третий год?

С почти зловещей торжественностью умирающий приподнялся в своем кресле и, напрягая последние силы, вскричал:

— А! Вот оно что! Девяносто третий год! Я ждал этих слов <...> Вы предъявляете иск к удару грома.

Епископ, быть может, сам себе в этом не признаваясь, почувствовал легкое смущение. Однако он не показал виду и ответил:

— <...> Удару грома не подобает ошибаться. — И, в упор глядя на члена Конвента, он добавил:

— А Людовик Семнадцатый?

Член Конвента протянул руку и схватил епископа за плечо:

— Людовик Семнадцатый! Послушайте, кого вы оплакиваете? Невинное дитя? Если так, я плачу вместе с вами. Королевское дитя? В таком случае дайте мне подумать <...>

Наступило молчание. Епископ почти сожалел о том, что пришел, и в то же время он смутно ощутил, как что-то поколебалось в его душе». ⁶

Очевидно, в революционном кружке Дергачева, по замыслу Достоевского, должны были читать и обсуждать именно это место из «Отверженных» Гюго. Не исключена возможность, что Достоевский мог иметь в виду и роман «Девяносто третий год», который вышел из печати в начале 1874 г. В этом романе один из героев — Симурден, обосновывая историческую необходимость беспощадной расправы с врагами революции, говорит Говену, ратующему за «республику милосердия»: «Революция отсекает старый мир. И отсюда кровь, отсюда девяносто третий год». ⁷ С точки зрения этого героя, участь Людовика XVII была предрешена его принадлежностью к королевской фамилии. В ответ на слова Говена: «Будь моя воля — я выпустил бы дофина на свободу. Я не воюю с детьми» — Симурден говорит: «Знай, Говен, надо воевать с женщиной, когда она зовется Мария-Антуанетта, со старцем, когда он зовется папа Пий Шестой, и с ребенком, когда он зовется Луи Капет». ⁸

Историческая неизбежность революционного террора с публицистической обнаженностью была сформулирована Гюго в ноябре 1871 г. в письме к Леону Биго, защитнику одного из участников Парижской Коммуны: «... когда потрясения проходят, когда колебания прекращаются, является история со своим инструментом для определения истины — разумом — и отвечает первоначальным судьям следующим образом: Девяносто третий год спас страну, террор предотвратил предательство <...> царубийство покончило с монархией <...> конфискация поместий эмигрантов вернула пашню крестьянину и землю народу, разру-

⁶ Там же, т. 6. М., 1954, с. 52—53.

⁷ Там же, т. 11. М., 1956, с. 233.

⁸ Там же, с. 231.

шенные города, Лион и Тулон, скрепили национальное единство. Двадцать преступлений, а в результате благоденствие — французская революция».⁹

Таким образом, в оценке событий 1793 г. у Гюго-художника и Гюго-публициста противоречий не было.

Подросток, а с ним и Достоевский, не приняли точку зрения французского романиста. Вслед за приведенной выше заметкой из подготовительных материалов к «Подростку»: «Король Людовик XVII, сапожник, решают у Долгушина, что правы, читают Виктора Гюго» — следует текст: «Но встает молчавший N. (молодой человек 24-х лет и-самый ярый социалист; впоследствии по суду коновод и наиболее попавшийся) и решает, что нравственный вопрос в том, что хотя бы вся Франция провалилась, что число миллионов населения ничего не значит и т. д. Долгушин и проч. не согласились. Этот молодой человек произвел на Подростка наиболее впечатления прекрасного, и он, когда в грусти ищет человека и симпатии — заходит к нему» (16, 65). Несомненно, что Подросток проникся симпатией к «молодому человеку» именно потому, что тот на первое место в развитии человеческого общества выдвинул «нравственный вопрос» и «решил» в соответствии с этим, что гибель малолетнего Людовика XVII нельзя оправдать даже интересами всей Франции.

Намеченный эпизод не был реализован в романе «Подросток», однако судьба Людовика XVII, гибель которого, как считал Достоевский, была одним из самых трагических следствий Французской революции, продолжала волновать писателя.

Работая в 1876 г. над статьей о деле Кронеберга, встав на защиту ребенка, которого истязали его собственные родители, то есть вторгшись в область чисто семейных отношений, Достоевский вспомнил о Людовике XVII, личности исторической. И маленькая дочь Кронебергов, и Людовик XVII в равной степени вызывали сострадание у Достоевского и порождали мысль о несовершенстве человеческого общества. Наброски к статье о Кронебергах перебиваются следующей записью: «Людовик XVII. Этот ребенок должен быть замучен для блага нации. Люди не компетентны. Это бог. В идеале общественная совесть должна сказать: пусть погибнем мы все, если спасение наше зависит лишь от замученного ребенка, — и не принять этого спасенья. Этого нельзя, но высшая справедливость должна быть та».¹⁰ В приведенной заметке, сделанной в феврале 1876 г., повторялась мысль, высказанная ранее в набросках к «Подростку». В дополнение к сказанному прежде Достоевский подчеркнул лишь трагический разрыв между «сущим» и идеальным «должным». Таким образом, не называя имени В. Гюго, Достоевский продолжал начатый с ним прежде спор. Справедливость высказанного

⁹ Там же, т. 15. М., 1956, с. 563.

¹⁰ Лит. наследство, т. 83. М., 1971, с. 422—424.

утверждения подкрепляется и записью, сделанной несколькими месяцами спустя, в апреле 1876 г. по тому же поводу: «Victor Hugo — историческая необходимость (Louis XVII); не необходимость, а неминуемость, это я пойму с хищным типом хищного народа французского».¹¹

О сути расхождений Достоевского с Виктором Гюго в понимании европейского исторического развития можно судить по заметкам в той же тетради, откуда взяты приведенные выше суждения, и по главе июньского выпуска «Дневника писателя» за 1876 г., посвященной смерти Ж. Санд.

Достоевский, как и Гюго, неоднократно отмечал неумолимую «логику» западноевропейского исторического процесса.¹² В главе о Ж. Санд, признав историческую закономерность возникновения социализма во Франции в начале XIX в., Достоевский проследил его развитие и переход от утопических форм к «политическому социализму»,¹³ а в записной тетради того же времени отметил «реальность и истинность требований коммунизма и социализма и неизбежность европейского потрясения».¹⁴ Достоевский готов был допустить, что «политический социализм», основывающийся на «науке», в конце концов приведет общество к атеистическому «золотому веку».

Однако, признав все это, Достоевский тут же поставил под сомнение неизбежность «закона науки», который в его истолковании сводился к тезису: «Нет любви, есть один эгоизм, т. е. борьба за существование». Он писал в связи с этим: «Новое построение возьмет века. Века страшной смуты. А ну как всё сведется лишь на деспотизм за кусок. Слишком много отдать духа за хлеб».¹⁵

«Закону науки» Достоевский противопоставил «закон любви», который приведет общество к той же цели, но без насильственных жертв, и путь к братству будет значительно короче: «Если любить друг друга, то ведь сейчас достигнешь», — уверял он.¹⁶

Таким образом, Достоевский признавал, что принцип «неминуемости» определяет характер развития европейского общества, но отнюдь не отождествлял этот принцип, как это делал Гюго, с законом исторической «необходимости». Достоевский считал, что развитие общества путем «смут», «крови» и «деспотизма за кусок», то есть развитие, лишенное, с его точки зрения, высшей нравственной цели, может и должно быть прервано по желанию людей, стоит им только согласиться жить по «закону любви».

¹¹ Там же, с. 520.

¹² Эта проблема нашла отражение в романе «Подросток» (см.: Кийко Е. И. Русский тип «всемирного боления за всех» в «Подростке». — Русская литература, 1975, № 1, с. 156—158).

¹³ См.: Фридлендер Г. М. Реализм Достоевского. М.—Л., 1964, с. 23—25.

¹⁴ Лит. наследство, т. 83, с. 446.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же.

Раздумья писателя о несовершенстве человеческого общества, о трагической разорванности «текущей действительности» и «идеальной справедливости» нашло отражение и в его последнем произведении — в «Братьях Карамазовых». Автор этого романа вел полемический диалог со многими идейными противниками, одним из которых был и Виктор Гюго. В главе «Бунт» Иван Карамазов затрагивает проблему «страдания человечества вообще», но для того чтобы «уменьшить размеры <...> аргументации раз в десять», говорит «о страданиях одних детей» (14, 216). Он рассказывает здесь о событиях современной жизни, получивших отражение в периодике того времени. В черновых же набросках к этой главе упоминается и имя Людовика XVII. Вслед за восклицанием Алеши, что генерала, затравившего ребенка собаками, надо расстрелять, следует реплика Ивана: «— О, если уж ты говоришь „расстрелять“! Слушай еще <...> Louis XVII, отрубить всем головы» (15, 229). Таким образом, по первоначальному замыслу свой «бунт» Иван должен был подкреплять и примерами, взятыми из Французской революции. Как это было и раньше, при работе над «Подростком», Достоевский отказался от обсуждения исторических событий, и имя Людовика XVII в «Братьях Карамазовых» не упоминается. Тем не менее скрытая полемика по этому поводу с Виктором Гюго здесь присутствует, и поручена она Ивану. Обращаясь к Алеше, Иван говорит: «... представь, что это ты сам возводишь здание судьбы человеческой с целью в финале осчастливить людей <...> И можешь ли ты допустить идею, что люди, для которых ты строишь, согласились бы сами принять свое счастье на неоправданной крови маленького замученного, а приняв, остаться навеки счастливыми?» (14, 224).

Иван делает здесь широкое обобщение, и его упрек в несовершенстве мира адресован самому «архитектору» «здания», т. е. богу, но одновременно он обращен и к Гюго, утверждавшему, что смерть малолетнего короля Франции хотя и была «преступлением», но «преступлением», совершенным во имя благоденствия французского народа.

Иван — герой-атеист — генетически связан с Раскольниковым, Ипполитом Терентьевым и Ставрогиным. В то же время существенное значение для формирования этого образа имел и «молодой человек» из кружка Дергачева, персонаж, контуры которого были намечены Достоевским в подготовительных набросках к «Подростку». «Молодой человек» сочетает в себе, с точки зрения Достоевского, казалось бы, противоположные начала: он «самый ярый социалист», но при этом выдвигает нравственный критерий решения социально-исторических проблем и, споря с Гюго, отрицает историческую необходимость революционного террора.

Сходные противоречия присущи и Ивану. Он восстает против гармонии, купленной ценой страданий человечества, но не понимает, «как можно любить своих ближних». По его мнению, «отвлеченно еще можно любить ближнего <...> но вблизи почти ни-

когда» (14, 215—216). По словам Зосимы, Иван, у которого «сердце высшее, способное такую мукою мучиться» (14, 66), находится в поисках истины. По мнению старца, если вопрос о боге и бессмертии души никогда не решится Иваном в положительную сторону, «то никогда не решится и в отрицательную». Именно незавершенность мировоззрения Ивана позволила Достоевскому в некоторых случаях сделать этого героя выразителем близких ему самому идей.

Говоря о трагических коллизиях, присущих человеческому обществу, и о страданиях детей, Иван в сущности выражал точку зрения Достоевского и повторял сказанное им от собственного имени в «Дневнике писателя».¹⁷

Несмотря на то что автор «Братьев Карамазовых» и в некоторых других случаях поручал Ивану высказывать его собственные мысли,¹⁸ герой этот был задуман как идейный антипод Достоевского. Ошибка Ивана состояла в том, что он «искажил Христову веру», «соединив ее с целями мира сего» (15, 198), т. е. сделал бога ответственным за дела людей, в то время как бог предоставил им самим решать, что есть зло и что есть добро.

Единомышленником Достоевского в сцене объяснения братьев является Алеша. На вопрос Ивана, согласился бы он «основать здание» на «неотмщенных слезках ребенка», он ответил: «— Нет, не согласился бы»,¹⁹ но вслед за этим Алеша напомнил Ивану о Христе: «... ты сказал сейчас: есть ли во всем мире существо, которое могло бы и имело право простить? Но существо это есть, и оно может всё простить, всех и вся и за всё, потому что само отдало неповинную кровь свою за всех и за всё. Ты забыл о нем, а на нем-то и соиздается здание, и это ему воскликнут: „Прав ти, господи, ибо открылись пути твои“» (14, 224).

Итак, склоняясь пред тайной человеческого бытия, Достоевский тем не менее на протяжении всей своей жизни, во всех своих произведениях не переставал напоминать человеку, что в его власти преодолеть стихию зла, восстать и соприкоснуться с высшим идеалом: «Логика событий действительных, — писал он, — текущих, злоба дня, не та, что высшей идеально-отвлеченной справедливости, хотя эта идеальная справедливость и есть всегда и везде единственное начало жизни, дух жизни, жизнь жизни».²⁰

¹⁷ Например, Иван излагал обстоятельства дела Кронебергов и Брунст, привлеченных к суду по обвинению в истязании своих малолетних детей, о чем писал Достоевский в «Дневнике писателя» за 1876 г. и в частных письмах (см.: 15, 553—554).

¹⁸ См.: 15, 417—419.

¹⁹ В черновых набросках эта реплика имела другой вариант: «Нет, еще не могу. *Еще* не могу» (15, 228).

²⁰ Лит. наследство, т. 83, с. 424.

Р. Л. ДЖЕКСОН

**ВЫНЕСЕНИЕ ПРИГОВОРА
ФЕДОРУ ПАВЛОВИЧУ КАРАМАЗОВУ ***

В «Анне Карениной» проведен взгляд на виновность и преступность человеческую. Взяты люди в ненормальных условиях. Зло существует прежде них. Захваченные в круговорот лжи, люди совершают преступления и гибнут неотразимо: как видно, мысль на любимейшую и стариннейшую из европейских тем.

Ф. М. Достоевский. «Дневник писателя»
за 1877 год (XII, 209).

... он получил свою мзду.

«Братья Карамазовы»
(15, 126).

Настоящая статья является частью главы, посвященной Федору Павловичу Карамазову в готовящемся исследовании о «Братьях Карамазовых». Автор разграничивает осмысление фигуры Федора Павловича в его человеческой целостности (когда он не выступает как предмет суда Достоевского) и ту, условно говоря, «объективную» трактовку начал, воплощенных в этом образе, получающих у Достоевского также метафизическое истолкование, которые приводят героя к неизбежной гибели.

Внутренний мир Федора Павловича раскрыт многосторонне, даже в тех начальных сценах, где отчетливо чувствуется весь роковой характер его действий. «Не злой Вы человек, а исковерканный», — замечает Алеша (14, 158). Именно в этой характеристике Федора Павловича, более чем где-либо, Достоевский обнаруживает стремление утвердить, что зло, которое мы видим в человеке, далеко не всегда может служить показателем полной ги-

* Настоящая статья была напечатана во 2-м томе сборника «Достоевский. Материалы и исследования» (с. 137—144) в сокращенном виде, так как количество и листаж поступивших в редакцию статей превышали объем тома. По желанию автора редакция помещает статью полностью.

бели личности, что «лицо человека часто многим еще неопытным в любви людям мешает любить» (14, 216). Но объективно, в качестве психологического и даже национального типа, этот «отец семейства» выступает как выражение «всеобщей бестолочи», как воплощение принципа распада — это «пшеничное зерно», оставшееся в земле. «...не спорю, что и дух нечистый, может, во мне заключается», — замечает Федор Павлович (14, 39). В символично-идеологическом плане романа Федор Павлович является источником того «взрыва», которым движется трагедия в «Братьях Карамазовых». Таким образом, тема «профанации» оказывается, подобно гордости Эдипа, глубоко вплетенной в общую идеологическую структуру произведения. В статье автор сосредотачивается исключительно на этом аспекте образа Федора Павловича.

Две небольшие следующие одна за другой главки — «За коньячком» и «Сладострастники» (ч. I, кн. 3, гл. VIII—IX) — занимают центральное место в изображении трагической судьбы Федора Павловича Карамазова; в первой из них находит свое полное и самое глубокое выражение воплощаемая Федором Павловичем тема профанации (преступления); во второй возникает тема возмездия (наказания) как неизбежного следствия профанации.¹ Как преступление Федора Павловича, так и наказание, которое он за него несет, относятся, в соответствии с нравственными и эстетическими воззрениями Достоевского, к категории «безобразия» и приводят к утрате человеком «образа и подобия божьего». Нужно особо подчеркнуть, что понятия «образ» и «безобразия», обозначающие противоположные эстетические и нравственные категории, занимают в системе взглядов Достоевского центральное место. Для Достоевского «образ» — это самая сердцевина, суть красоты. Это — эстетическая форма, а также иконографический

¹ Я употребляю это слово в том же смысле, в котором оно употреблено у Бахтина в его изложении проблемы «карнавала и карнавализации литературы». М. Бахтин выделяет «профанацию» как важную «карнавальную категорию»: «... *профанация* — карнавальное кощунство, целая система карнавальных снижений и приземлений, карнавальные непристойности, связанные с производительной силой земли и тела, карнавальные пародии на священные тексты и изречения <...> игра символами высшей власти, и т. п.» (Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 3-е. М., 1972, с. 209, 212). В трагическом мире Карамазовых «профанация» приводит к катастрофе, оживает карнавальной метафорой. В шутовском образе Федора Павловича, отметим попутно, мы узнаем четко выраженный карнавальный тип, но такой, который играет в реальной жизненной драме. В его трагической судьбе заново разыгрываются, по определению Бахтина, «ведущее карнавальное действие» — «шутовское увенчание и последующее развенчание карнавального короля <...> В основе обрядового действия увенчания и развенчания короля лежит самое ядро карнавального мироощущения — *пафос смен и перемен, смерти и обновления*» (там же, с. 210). Пафос смерти и обновления — это, конечно, центральная, всеобъемлющая тема «Братьев Карамазовых», тема, прямо указанная в эпиграфе к роману: «Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно, а если умрет, то принесет много плода» (Евангелие от Иоанна, гл. XII, ст. 24).

образ, т. е. икона, зримый символ божьей красоты, по представлению Достоевского.² Придать человеку образ человеческий значит создать образ, создать форму. Любое насилие над человеком — это обезображивание, т. е., по мнению Достоевского, разрушение «образа и подобия божьего». Зосима вспоминает, как в молодости однажды, «возвратившись домой, свирепый и безобразный», он ударил в лицо своего денщика; он помнит, как потом раскаивался в этом поступке — акте насилия над другим человеком, таким же, как он сам, «над образом и подобием божьим». Икона, или образ, символизирующая для Достоевского высшую форму красоты, занимает центральное место в системе его эстетического гуманизма. «Профанация», совершаемая над иконой, представляется Достоевскому тягчайшим символическим преступлением — надругательством над самим идеалом и принципом божественной — а отсюда и человеческой — красоты.³ Федор Павлович, как будет показано ниже, виновен (наряду с другими нравственными преступлениями) именно в такой, самой крайней «профанации».

И преступление Федора Павловича, и наказание, которому он подвергается, достойны, по христианским представлениям Достоевского, категорического осуждения и должны были бы уступить место любви и самопожертвованию. Однако в драматургическом плане Достоевский, глубоко постигший существо человека, осмысляет судьбу Федора Павловича, следуя беспощадной логике классической греческой трагедии и суровым нравственным принципам Ветхого завета. «Люди грубо попирают принципы нравственности и совершают физические насилия, надругаясь над Справедливостью: тем самым они навлекают на себя возмездие, которое очень часто в свою очередь порождает новое насилие».⁴ Федор Павлович — не просто жертва: он сам творит свою судьбу своими грязными речами и низкими поступками (своим преступным равнодушием к сыновьям, издевательством над женою, своими «имущественными делишками», развратом, попиранием всех святынь). В плане развития драматического действия Достоевского интересует неуклонное движение от преступления к наказанию, трагический ритм приближения Федора Павловича

² В 1868 г. Достоевский писал Аполлону Майкову о своем почитании русской иконы. В письме он восхищается стихотворением Майкова «У часовни». В центре часовни находится икона. Он недоволен только тоном Майкова. «Вы как будто *извиняете* икону, *оправдываете*» (П. II, 154) — и далее Достоевский кратко говорит о своем уважении (как в прошлом, так и в настоящем) к культуре иконы, бытующему в народе. См. также слова Достоевского, сказанные им в беседе с Е. П. Опочининым (Опочинин и Е. Н. Беседы о Достоевском. Пред. и прим. Ю. Верховенского. — В кн.: Звенья, т. 6. М.—Л., 1936, с. 468).

³ Более подробно о месте, которое занимают понятия «образ» и «безобразия» в эстетике Достоевского, см. в кн.: Jackson R. L. *Dostoevsky's Quest for Form*. — A Study of his Philosophy of Art. New Haven—London, 1966, p. 40—70.

⁴ Kitto H. T. *D. Greek Tragedy*.

к катастрофе. Достоевский охватывает тот трудноуловимый диалектический момент в судьбе человека, когда количество переходит в качество, когда человек преступает все границы, когда, подобно Агамемнону в «Орестее»,⁵ он делает роковой шаг на «пурпурный ковер» и гибнет. В главе «За коньячком», в которой разворачивается шекспировская по глубине и исполнению сцена, таким является момент, когда Федор Павлович окончательно распоясывается, теряя последнюю нравственную опору. Последствия этого момента полностью обнаруживаются в следующей главе — «Сладострастники», в которой Достоевский определяет истинную и ложную развязки трагического действия в романе. Здесь, однако, речь пойдет главным образом о первой главе.

Тема Федора Павловича Карамазова — это тема «профанации», тема нравственного и эстетического безобразия, отсутствия «внутренней сдерживающей нормы».⁶ Эта тема находит выражение уже в самой внешности Федора Павловича, которую особо отмечает Дмитрий: «... мне не нравилась его наружность, что-то бесчестное, похвальба и попирание всякой святости, насмешка и безверие, гадко, гадко» (14, 417); реакция Дмитрия прямолинейна: «Зачем живет такой человек! <...> нет, скажите мне, можно ли еще позволить ему бесчестить собою землю» (14, 69). Не без основания Федора Павловича называют однажды «Эзопом»: в этом прозвище содержится, без сомнения, намек на безобразную, по преданию, внешность античного баснописца. Безобразие Федора Павловича воплощается в его непрекращающемся и «безбрежном» пьянстве. «Образить — слово народное, дать образ, восстановить в человеке образ человеческий, — писал Достоевский в январском выпуске „Дневника писателя“ за 1876 г. — Долго пьянствующему говорят, укоряя: „Ты хошь бы образил себя“. Слышал от каторжных» (XI, 167). Зосима, по существу, призывает Федора Павловича «образить себя». Но нравственное безобразие Федора Павловича уже преступило все дозволенные границы.

В своем психологическом, нравственном и духовном аспектах тема «профанации» развивается в сцене, происходящей в монастыре, где Федор Павлович сталкивается лицом к лицу с Дмитрием, Зосимой и монахами; нарастающим крещендо она продолжает развиваться в главе «Скандал», в которой подчеркивается нравственно-духовный характер осквернения святых, совершаемого Федором Павловичем, и в которой его шутовство не знает предела: «... но уж сдержат себя не мог и полетел как с горы» (14, 83).

⁵ Э с х и л. Орестея. Пер. с древнегреческого С. Апта. М., 1958, с. 35.

⁶ Одним из первых эту черту Федора Павловича отметил Розанов. «Все стихии его духовной природы, — писал Розанов, — точно потеряли скрепляющий центр <...> Нет более регулирующей нормы в нем...» (Розанов В. Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского. Изд. 3-е. СПб., 1906, с. 61).

Федор Павлович необуздан в своих поступках. Физически он опускается, теряет человеческий облик; внутренне, душою, он во власти зла,⁷ хотя Алеша и говорит ему: «Сердце у вас лучше головы» (14, 124).

Крайне отвратительное впечатление, которое производит Федор Павлович, оказывается особо важным при соотнесении его со взглядом Ивана Карамазова на любовь к ближнему своему: «Отвлеченно еще можно любить ближнего и даже иногда издали; но вблизи почти никогда» (14, 216). Федор Павлович раскрывает себя перед Иваном крупным планом в начальных главах романа и окончательно в главе с примечательным заглавием «За коньячком».

Федор Павлович, Иван и Алеша одни. Федор Павлович пьян. «И это уже была совсем лишняя рюмка». Тем не менее именно Федор Павлович играет ведущую роль в этой роковой для него сцене, «последнем акте представления». Федор Павлович начинает говорить и не может остановиться; он суесловит и мараает все, к чему ни прикасается. И в драматическом, и в идейном планах напряжение в главе нарастает по мере приближения к финальной сцене, в которой сталкиваются в остром конфликте святое и нечестивое. Вначале Федор Павлович говорит о своем презрении к русскому крестьянину. «Русского мужика, вообще говоря, надо пороть». Затем он бранит Россию. «А Россия — свинство. Друг мой, если бы ты знал, как я ненавижу Россию». Он заявляет, что ненавидит пороки русской жизни, но подразумевает при этом, что вся Россия — сплошной порок. Мотив сечения приводит его к излюбленному предмету разговора — порке женщин.

⁷ «Алешка, не сердись, что я твоего игумена давеча разобидел, — говорит Федор Павлович. — Меня, брат, зло берет. Ведь коли бог есть, существует, — ну, конечно, я тогда виноват и отвечу...» (14, 122). Помещая рядом фразы «Меня, брат, зло берет» и «ведь коли бог есть» (т. е. сочетая слова «зло» и «бог»), Достоевский оживляет стертую метафору «меня зло берет» и придает ей символический смысл: в это мгновение Федор Павлович находится во власти зла (дьявола), а не добра (бога). («Но глупый дьявол, который подхватил и нес Федора Павловича на его собственных нервах куда-то все дальше и дальше в позорную глубину» и т. д. — 14, 82). В произведениях Достоевского аналогичный пример преднамеренного и иронического употребления слова «зло» в двойном смысле содержится в рассказе «Бобок»: «... скажи ты мне, зла не помня, что ж я по мытарствам это хожу, али что иное деется?..» (XI, 46). Лавочник, как и все остальные персонажи изображенного в «Бобке» подземного мира, лишено духовного содержания, является человеком, который в буквальном смысле этих слов не помнит зла, т. е. не обладает ни нравственным, ни религиозным сознанием. Подобная игра слов характерна для отмеченного Бахтиным «друсмысленного стиля и тона» рассказа «Бобок» (Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского, с. 236). Об этом же говорится в моей статье «Quelques considérations sur „Le rêve d'un homme ridicule“ et „Bobok“ du point de vue esthétique» (см.: Russian Literature, 1971, p. 22—23, 25). Отметим попутно, что в разбираемой главе, «За коньячком», Достоевский прибегает к игре слов «черт» («черта») (14, 124). Важное значение, особенно для этой главы, имеет то, что ранее в романе Федор Павлович в шутку называет себя «отцом лжи», т. е. дьяволом.

В идейном плане переход от России к женщине, от матери-России к матери в человеческом смысле знаменует собою подъем на более высокую и опасную ступень в развитии темы профанации.

В главе «За коньячком» эта тема тесно и роковым образом переплетается с нравственно-философской диалектикой романа. Пагубная сущность попираемая Федором Павловичем всех святых раскрывается в брошенной вскользь реплике: «Ведь коли бог есть, существует, — ну, конечно, я тогда виноват и отвечаю». Как бы ставя свою судьбу на карту в рискованной игре, Федор Павлович задает Ивану вопрос: «Есть бог или нет?» Судьба Федора Павловича зависит, конечно, от того, как ответит Иван на этот основной вопрос, нравственный смысл которого можно изложить следующими словами: имеет ли мироздание смысл и нравственные законы или всё дозволено? И, безусловно, именно то, что Иван склоняется к отрицательному ответу, оказывается роковым для Федора Павловича. Все содержание нравственно-философской диалектики в главе «За коньячком» сводится к тому, что в Федоре Павловиче, со всеми свойствами его души и его взглядами, Иван видит воплощение того омерзительного состояния, в котором пребывает человек, отвратительное подтверждение той мысли, что в человеке и вообще в мире царит нравственный хаос. Иван отвечает на вопрос Федора Павловича прямо: «Нет, нету бога <...> Нет и бессмертия». Независимо от того, отражает или нет этот ответ реальные колебания Ивана (позднее он говорит Алеше, что «этим нарочно дразнил» его), совершенно очевидно, что он высказывает свой глубокий скептицизм и, по крайней мере в психологическом аспекте развития действия, оставляет дверь открытой для отрицательного ответа на вопрос, касающийся нравственности, который он связал с проблемой бессмертия.

Федор Павлович возвращается к своей излюбленной теме — женщине и сладострастию. Необузданная чувственность Федора Павловича составляет самую сущность «безобразия» (Федор Павлович «любил безобразничать с женским полом»). Его гнусное поведение и циничная речь оскверняют само понятие «женщина», которая в этом смысле была для Достоевского воплощением святости. Конфликт между святым и нечестивым становится еще более острым, когда Федор Павлович начинает рассказывать о матери Алешки и своем с нею дурном обращении. В памяти Алешки сохраняется чистый, светлый, почти священный образ матери, связанный в его сознании с иконописной богородицей (он помнит свою мать «молящую за него богородицу, протыгивающую его из объятий своих обеими руками к образу как бы под покров богородице»). Именно разговор об Алешкиной матери служит Федору Павловичу переходом к завершающему акту поругания святых. Поступок подается через воспоминания Федора Павловича, но от этого не теряет силы своего разрушительного воздействия. Осквернению подвергается чудотворная икона, принадле-

жащая его покойной жене, — конкретный объект, воплощавший в России высшую форму духовной красоты. Федор Павлович вспоминает, что оскорбил свою жену, только один раз, на первом году их супружеской жизни: «... молилась уж она тогда очень, особенно богородичные праздники наблюдала и меня тогда от себя в кабинет гнала. Думаю, дай-ка выбью я из нее эту мистику! „Видишь, говорю, видишь, вот твой образ, вот он, вот я его сниму. Смотри же, ты его за чудотворный считаешь, а я вот сейчас на него при тебе плюну, и мне ничего за это не будет!“» (14, 126). Как отмечает Достоевский, пьяный старикашка в этот момент «брызгался слюной».

Оскорбление, о котором вспоминает Федор Павлович, имело место в прошлом. Но если рассматривать его пьяную болтовню в драматическом и идейном планах, то этот поступок является кульминационной точкой его надругательства над всеми основными национальными, социальными и духовными идеалами и ценностями; над русским крестьянином, над Россией, над русскими женщинами, над женщинами вообще, над богородицей, над самой идеей высшей красоты. Гибельная гордыня Федора Павловича находит выражение в его необычайно дерзких и жестоких словах: «... ты его за чудотворный считаешь, а я вот сейчас на него при тебе плюну, и мне ничего за это не будет!» (курсив мой, — Р. Д.). Это один из самых драматических и в психологическом отношении глубоких моментов в романе — момент, когда прошлое и настоящее, соединяясь, определяют будущее; момент, подтверждающий неразрывное, роковое единство человеческой судьбы; момент, не уступающий по своей глубине и художественному исполнению искусству древнегреческой трагедии, «в которой Прошлое всегда угрожает Настоящему и само пророчество выступает как губительная сила».⁸ «Но исполняются неуклонно слова Калханта».⁹ Федора Павловича губит его гордыня; он мог бы повторить за Эдипом:

Глаз никто не поражал мне, —
Сам глаза я поразил;¹⁰

говоря языком мифологии, своими дерзкими речами он навлекает на себя гнев богов.

Как подчеркивает Достоевский и как отмечает сам Федор Павлович, с чудотворной иконой Алешиной матери связана какая-то «мистика». Без сомнения, то обстоятельство, что в этот момент Достоевский вводит в сцену икону, привносит в судьбу Федора Павловича элемент таинственной неопределенности или нечто «фантастическое». Однако в основе характеристики Федора Павловича лежит мысль Достоевского о том, что, говоря словами

⁸ Kitto H. T. D. Greek Tragedy.

⁹ Эсхил. Орестя, с. 12.

¹⁰ Софокл. Трагедии. Пер. с древнегреческого С. В. Шервинского. М., 1954, с. 59.

древнегреческого философа Гераклита, «характер человека — это его судьба». Для Достоевского здесь речь шла не о том, чтобы действительно попытаться мотивировать драму Федора Павловича вмешательством сверхъестественных сил¹¹ (в конце концов, «бог», «богородица» или «черт» — это психологическое и метафорическое олицетворение объективных нравственных и психологических категорий), но о том, как влетает роковым образом в драму Федора Павловича этот его поступок и похвальба, продиктованные гордыней: «на него при тебе плюну, и мне ничего за это не будет!». Потому что похваляется Федор Павлович в присутствии Ивана, который в идейном плане является психологическим убийцей. Именно Ивану, или его alter ego — «черту», отведена особая роль Немезиды, карающей Федора Павловича. В этом нет ничего таинственного или сверхъестественного; решающую роль здесь, конечно, играет не бог, а отношение человека к эстетической и духовной красоте: надругательство Федора Павловича над всеми национальными святынями, престаупающее все границы в тот момент, когда он плюет на само воплощение красоты, становится предметом внутренних нравственно-философских споров Ивана и направляет их в роковое русло. Ибо безобразная пьяная болтовня Федора Павловича не только ставит, но и в трагическом смысле решает основной вопрос, мучающий Ивана: есть ли у человека, говоря словами Розанова, «внутренняя сдерживающая норма»? годится ли хоть к чему-нибудь человек? В микрокосмической вселенной, созданной Федором Павловичем в главе «За коньячком», зло неистовствует, зло ненаказуемо, зло торжествует. В душе Ивана поднимается волна нигилизма, порожденного отвращением, возникает подсознательное стремление остаться сторонним наблюдателем конфликта между Дмитрием и Федором Павловичем: «Один гад съест другую гадину, обоим туда и дорога!» (14, 129).

Алеппа бьется в припадке истерики, до которого довел его Федор Павлович своим рассказом об иконе и его матери. Конечно, мать Алеппы — она же и мать Ивана. «Да ведь и моя, я думаю, мать его мать была, как вы полагаете?» — «прорывается» Иван. Глубоко оскорбительное и презрительное отношение Федора Пав-

¹¹ Конечно, Достоевский допускает в роман элемент «фантастического», но в той же степени и в том же смысле, что и Пушкин в «Пиковой даме». Относительно фантастического в этой повести Достоевский писал Ю. Ф. Абаза 15 июня 1880 г.: «Фантастическое в искусстве имеет предел и правила, фантастическое должно до того соприкасаться с реальным, что Вы должны почти поверить ему <...> И вы верите, что Германн действительно имел видение, и именно сообразное с его мировоззрением, а между тем в конце повести, т. е. прочтя ее, вы не знаете, как решить: вышло ли это видение из природы Германна, или действительно он один из тех, которые соприкасались с другим миром злых и враждебных человечеству духов» (II, IV, 173). Хотя Достоевский был верующим человеком, он нигде в своих великих романах не нарушил эстетических принципов изображения фантастического, которые, как он считал, предписал Пушкин.

ловича к женщинам принимает здесь форму смертельного личного оскорбления: Федор Павлович намекает здесь на то, что его сын Иван не существует (такой намек он бросает, едва ли не играя словами, при первом своем упоминании о Дмитрие¹²); он намекает на то, что между отцом, матерью и сыном нет родственных уз — отвратительный намек на незаконное рождение:

«Как так твоя мать? — пробормотал он, не понимая, — Ты за что это? Ты про какую мать? .. да разве она. . . Ах, черт! Да ведь она и твоя! Ах, черт! Ну, это, брат, затмение как никогда, извини, а я думал, Иван. . . Хе-хе-хе! — Он остановился. Длинная, пыльная, полубесмысленная усмешка раздвинула его лицо» (14, 127).

Очень точно: «затмение как никогда» — затмение гуманности — тень, которая разрастется и закроет самого Федора Павловича. Без сомнения, этими тремя выразительными словами Федор Павлович сам произнес себе смертный приговор, произнес его в присутствии своего идеологического палача.

Это действительно момент затмения. В античных мифах в такие моменты боги поражали громом и молнией. Достоевский заканчивает главу сценой, которая предвещает возмездие насилем:

«И вот вдруг в это самое мгновение раздался в сенях страшный шум и гром, послышались неистовые крики, дверь распахнулась и в залу влетел Дмитрий Федорович. Старик бросился к Ивану в испуге: „Убьет, убьет! Не давай меня, не давай!“ — выкрикивал он, вцепившись в полу сюртука Ивана Федоровича» (14, 127).

Дмитрий вбегает, как бог мщения. Отдаст ли Иван Федора Павловича Дмитрию? Позволит ли Иван убить Федора Павловича? «Не давай меня, не давай!» — визжит Федор Павлович. Именно здесь обозначается основной характер зла, совершаемого Иваном: его бездействие, позднее — его нежелание стать и посредником в борьбе между Дмитрием и Федором Павловичем, упорство, с каким он играет выбранную им роль стороннего наблюдателя. С самого начала романа Иван отличается бездействием и молчанием — а молчание для Достоевского означает нравственную атрофию духа. Иван, которого читатель почти не замечает, молчаливо наблюдает шутовство Федора Павловича, ничего не предпринимая, чтобы его прекратить. Толчок, которым он раздраженно отпихивает Максимова в конце главы «Скандал»,

¹² «Да, Дмитрия Федоровича еще не существует» (14, 34). Это замечание, кроме своего обычного значения, содержит намек на полное безразличие Федора Павловича к своим сыновьям. Это же замечание, однако, вводит важнейшую тему нравственно-духовного развития Дмитрия, который старается обрести форму и самосознание: «Ты не поверишь, Алексей, как я теперь жить хочу, какая жажда существовать и сознавать <..> В тысяче мук — я емь <..> В столпе сижу, но и я существую. . .» (15, 34). О нравственно-эстетическом значении этого мотива в «Братьях Карамазовых» см. мою статью: Dmitrij Karamazov and the «Legend». — Slavic and East-European Journal, 1965, vol. IX. № 3, p. 257—267.

отражает его скрытую враждебность по отношению к отцу. Глава «За коньячком» обнаруживает глубоко притаившуюся напряженность в отношениях между Иваном и Федором Павловичем. Федор Павлович с полным к тому основанием подозревает, что из презрения к нему Иван его не останавливает, когда он лжет. «Ты меня презираешь». Иван намеренно заставляет выйти наружу все гадкое, что есть в Федоре Павловиче, играет отцом, дразнит его, стремится как бы материализовать свою формулу «всё позволено».

В пьяном угаре Федор Павлович бросает Алеше следующие слова: «... Я бы с твоим монастырьком покончил. Взять бы всю эту мистику да разом по всей русской земле и упразднить, чтоб окончательно всех дураков обрезать». — «Да зачем упразднить?» — спрашивает Иван. И Федор Павлович отвечает: «А чтоб истина скорей воссияла, вот зачем». На что Иван отвечает: «Да ведь коль эта истина воссияет, так вас же первого сначала ограбят, а потом... упразднят» (14, 123). В контексте скептического мирозерцания Ивана (а также Федора Павловича) «истина», которая «воссияет», — это истина мира, в котором нет бога, т. е. мира, не имеющего нравственного основания. Это не сияющая истина, а истина затмения. И именно в этой главе, «За коньячком», Федор Павлович символизирует мир, в котором нет нравственности и красоты. И как раз в этой главе Достоевский указывает на Ивана как на одного из тех людей, которые в темном мире могли бы «упразднить» Федора Павловича.

«Ведь коли бог есть, существует, — ну, конечно, я тогда виноват и отвечаю». Федор Павлович погибает. Конечно, наказание, которому подвергается Федор Павлович, вряд ли служит в «Братьях Карамазовых» ответом на вопрос, существует ли бог. Во всяком случае, бог в понимании Достоевского не был богом возмездия. Но для символического истолкования романа эти слова Федора Павловича имеют глубокий смысл. Причина смерти Федора Павловича, в частности, в том, что он нарушил священные, человеческие нравственные и духовные нормы; он погибает, в частности, и потому, что, по представлению Ивана, воплощает в себе отрицание всего того, что Иван считает (или хотел бы считать) священным. Фразу «ведь коль бог есть» можно понять только в одном смысле: если в жизни существуют какие-нибудь нравственные нормы, тогда я виноват и должен за это ответить. Точно так же, как авторы античных трагедий, Достоевский признавал существование нравственных норм. В этом смысле Иван и его братья косвенным образом вершат конечное и древнее Правосудие; они носители трагической истины, о существовании которой хорошо знал Федор Павлович: «В ту же меру меритесь, в ту же и возмерится, или как это там... Одним словом, возмерится» (14, 122). Достоевский, конечно, ни в коем случае не соглашается с наказанием, которому подвергся Федор Павлович. Как и Эсхил в «Орестее», он отвергал преступление в качестве

воздаяния за преступление. Однако в плане развития драматического действия романа он признавал, что в смерти Федора Павловича, в его наказании, проявилось трагическое действие первобытного закона возмездия. Не все позволено людям; говоря словами Эсхила,

...не разрешают боги
Высокомерно топтать святыни.¹³

И конечно, смысл этих слов не в том, что добро неизбежно побеждает зло, но в том, что зло порождает зло, и великое зло часто ведет к катастрофе, — говоря мрачными словами Федора Павловича, «затмение как никогда».

Перевод с английского В. Д. Рака

¹³ Э с х и л. Орестея, с. 17.

СООБЩЕНИЯ



М. С. А Л Ь Т М А Н

ПЕСТРЫЕ ЗАМЕТКИ

А перед ним воображенье
Свой пестрый мечет фараон.

А. Пушкин

Следующие заметки посвящены очень частным вопросам и могут показаться не имеющими существенного значения для осмысления творчества Достоевского в целом. Я полагаю, однако, что это не так. В творчестве великого писателя значима каждая деталь, существенна каждая подробность. В долгой читателя с писателем дороге может, по выражению Гоголя, каждая веревочка пригодиться. Напомним еще, что любимым выражением не только Хохлаковой из «Братьев Карамазовых», но и самого творца «Братьев Карамазовых» было: «подробности, главное, подробности...»

Страшная мишень

В «Дневнике писателя» за 1873 г. Достоевский передает услышанный им рассказ: «Собрались мы в деревне, несколько парней... и стали промежду собой спорить: „кто кого дерзостнее сделает?“ Я по гордости вызвался перед всеми. Другой парень отвел меня и говорит с глазу на глаз:

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

Я ему стал клятву давать...

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

Так я и сделал... Прямо из церкви повел меня в огороды. Взял жердь, воткнул в землю и говорит: „Положи!“ Я положил на жердь... Зарядил.

— Подыми и выстрели.

Я поднял руку и наметился. И вот только бы выстрелить, вдруг предо мною как есть крест, а на нем распятый. Тут я упал с ружьем в бесчувствии» (XI, 33).

Этот рассказ Достоевский сопровождает рассуждением о том, что подобные случаи у других народов невозможны, что это специфически «русский случай», больше того — «в высшей степени изображающий нам весь русский народ в целом»...

Рассказ Достоевского, конечно, интересный, но пояснение Достоевского к нему, по-моему, весьма сомнительное. Самые простые этнографические справки могут засвидетельствовать, что этот случай и не специфически русский и не исконно русский. О таком же случае сообщает замечательный знаток фольклора Н. Ф. Сумцов: «В Харьковской губернии я слышал такое поверье: чтобы сделаться искусным стрелком, нужно во время причащения удерживать часть святых даров под языком, потом заделать их в кусочек дерева и носить при себе. Говорят, один человек так и поступил, но при стрельбе увидел пред собой распятого Спасителя. Это поверье принадлежит к числу тех поверий, которые можно считать заимствованными из западноевропейской демонологии».¹

Случай, рассказанный Сумцовым, сходен с рассказанным у Достоевского (сохранены даже такие подробности, как удержание причастия во рту и галлюцинация при выстреле), но побудительный мотив для выстрела совершенно иной. И правильно указан источник этого народного поверья — средневековая демонология. Что это именно так, достаточно напомнить, что уже в XV в., в известном памятнике средневекового мракобесия «Молот ведьм», рассказывается, как волшебник Цункер был дьяволом наделен меткостью в стрельбе за выстрел в образ Христа.

Но, может быть, скажут: пусть это поверье средневековое и не исконно русское, но не случайно же оно сохранилось в «новое время» только у русских? Нет, и это не так. И в XIX в., и почти одновременно со случаем, приведенным у Достоевского, мы имеем такие же поверья и у других народов.

Так, в 1879 г. один польский крестьянин, Матвей Мизерский, выстрелил в полевой крест. Побудило его к этому поверье о том, что удача на охоте обеспечена тому, кто на рождество или на пасху выстрелит в изображение Христа. Мизерский был охотником и разделял суеверия своих односельчан.²

Сходное суеверие отмечено и у чехов: если взять причастие, выстрелить частями его в крест, тогда из него выступают три капли крови; если этой кровью смазать оружие, оно будет бить без промаха.³ Поверье, что для удачи в стрельбе на зверя нужно выстрелить в причастие или крест, распространено и в Германии.

¹ Сумцов Н. Ф. Культурные переживания. Киев, 1890, с. 392.

² Wisla, 1890, № 2, с. 695.

³ Там же.

Следовательно, случай, рассказанный Достоевским, представляет интерес лишь как свидетельство живучести пережитков, но отнюдь не является национально русским, и указание Достоевского, что в основе этого поверья лежит якобы присущая русскому народу жажда страдания, неправомерно.

Галлюцинация Достоевского («Хлебный волк»)

В очерке «Мужик Марей» (в «Дневнике писателя» за 1876 г.) Достоевский вспоминает о пережитой им галлюцинации: «Мне припомнился август месяц в нашей деревне <...> Я прошел за гумна и, спустившись в овраг <...> забился гуще в кусты и слышу, как недалеко, в шагах тридцати на поляне, одиноко пашет мужик <...> Вдруг, среди глубокой тишины, я ясно и отчетливо услышал крик: „Волк бежит!“ Я вскрикнул и вне себя от испуга, крича в голос, вбежал на поляну прямо на папущего мужика <...>

— Волк бежит! — прокричал я, задыхаясь <...>

— Что ты, что ты, какой волк, померещилось; вишь! Какому тут волку быть!..

Я понял, наконец, что волка нет и что мне крик: „волк бежит“ померещился» (XI, 188—189).

Описанная Достоевским галлюцинация приключилась с ним в селе Даровом Тульской губернии. Достоевский был тогда девятилетним мальчиком. Такой же галлюцинацией Достоевский в «Подростке» наделяет дворовую девочку Соню, о которой крестьянин Макар Иванович рассказывает, что она «раз волка испугалась, бросилась ко мне, вся трепещет, а и никакого волка не было» (13, 330).

Достоевский, наделив этой «своей» галлюцинацией крестьянскую девочку, имел на это достаточно оснований, ибо источник этой галлюцинации — народные крестьянские поверья, распространенные во многих странах. Вот что об этом сообщает этнограф Джордж Фрэзер: «Представление о духе хлеба в облике волка или собаки является общераспространенным во Франции, в Германии и славянских странах. Так, например, когда ветер качает колосья, когда хлеб в поле похож на волнуемое море, крестьяне часто говорят: „Волк проходит по хлебу или через хлеб“, „ржаной волк несется по полю“, „волк сидит в хлебе“ <...> Когда дети хотят идти в поле рвать колосья или собирать васильки, их предупреждают, что „жирный пес сидит в хлебе“, или что „волк сидит в хлебе и растерзает тебя на клочки“ <...> В Силезии, когда жнецы собираются вокруг последних колосьев, чтобы их сжать, про них говорят, что они собираются „поймать волка“.

В разных частях Мекленбурга, где вера в хлебного волка особенно сильна, все боятся жать последние колосья, ибо, по общему поверью, именно в них сидит волк <...> В Германии как будто

общепринятым является выражение, что „волк сидит в последнем снопе“. В некоторых местах кричат жнецу: „Берегись волка“ или: „Прогони хлебного волка!“ <...> Во Франции также фигурирует жатвенный волк. Жнецу, убирающему последний хлеб, здесь иногда кричат: „Ты поймаешь волка“. Около Шамбери вокруг последних колосьев, стоящих еще на корню, жнецы устраиваются в кружок и кричат: „Здесь притаился волк!“⁴

Вот эти-то крестьянские поверья о «хлебном волке» объясняют галлюцинацию жившего в деревне мальчика Феди и крестьянской девочки Сони. Эти же поверья осмысляют и то, почему в народе снопы назывались «князьями Волконскими», что, между прочим, нашло отражение и в насквозь фольклорной поэме Некрасова «Кому на Руси жить хорошо», где мы читаем: «А по лугу <...> / Стоят „князья Волконские“». ⁵ «Князья Волконские» — это снопы; «Волконские», по народной этимологии собственных имен, — от слова «волк», а «князь» означает также, как указывается и в словаре Даля, «хлебный колос, полнее и выше прочих».⁶

Впрочем, галлюцинация Достоевского связана не только с народными поверьями. Некоторые психоаналитики (например, И. Нейфельд) усматривали в образе волка двойника отца Достоевского, но более правдоподобно видеть в нем двойника его самого. В этой связи напомним характеристику, которую дает Достоевскому Н. К. Михайловский в статье «Жестокий талант»: «...никто в русской литературе не анализировал ощущений волка, пожирающего овцу, с такой тщательностью, глубиной, с такою, можно сказать, любовью, как Достоевский <...> он рылся в самой глубокой глубине волчьей души». И не только самого Достоевского, но и его литературных героев Н. К. Михайловский готов принять за каких-то волчьих оборотней: «Это <...> целый питомник волков разнообразных пород <...> изучение волчьей природы представляет для него нечто самодовлеющее».⁷

Сказанное небезынтересно дополнить и тем, что мальчика Федю окончательно избавляет от страха перед призрачным волком выбежавшая ему навстречу дворовая собака Волчок: живой Волчок противопоставлен призрачному волку.

«Баня»

Говоря языком высоких образов и метафор, баню, где моются, *чистятся*, можно было бы назвать средней из трех дантовских сфер — Чистилищем, но Достоевский в «Записках из Мертвого

⁴ Фрэзер. Золотая ветвь, вып. III, 1928, с. 162—164.

⁵ Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем, т. III. М., 1949, с. 307.

⁶ Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка, т. II. М., 1955, с. 126.

⁷ Михайловский Н. К. Литературно-критические статьи. М., 1957, с. 186, 187.

дома» приравнивает ее даже к первой дантовской сфере — Аду: «Когда мы растворили дверь в самую баню, я думал, что мы вошли в ад» (4, 98).

И много лет спустя, в письме к Н. Н. Страхову о замысле «Игрока», Достоевский снова, в связи с баней из «Мертвого дома», вспоминает «ад»: «Ведь был же любопытен Мертвый дом. А это — описание своего рода каторжной бани» (П., I, 384).

Но «баня» для Достоевского не только подобие ада, но подчас и всей вечности. Вот как об этом говорит Раскольникову само «исчадие ада», Свидригайлов: «Нам вот всё представляется вечность как идея, которую понять нельзя, что-то огромное! <...> И вдруг, вместо всего этого, представьте себе, будет там всего одна комнатка, эдак вроде деревенской бани...» (6, 221).

Напомним еще, что сын Лизаветы Смердящей, Смердяков, родился в бане, и слуга Карамазова, Григорий, говорит Смердякову: «Ты разве человек <...> ты не человек, ты из банной мокроты завелся, вот ты кто...» (14, 114).

Жужжащая муха

Очень скоро после убийства процентщицы Раскольникову снится, что он снова в ее комнате: «И всё тишина. Вдруг послышался мгновенный сухой треск, как будто сломали лучинку, и всё опять замерло. Проснувшаяся муха вдруг с налета ударилась об стекло и жалобно зажужжала». И вслед за этим появляется Свидригайлов, когда Раскольников еще окончательно не проснулся. «„Сон это продолжается или нет“, — думал он <...> Было еще светло, но уже вечерело. В комнате была совершенная тишина <...> Только жужжала и билась какая-то большая муха, ударяясь с налета об стекло. Наконец, это стало невыносимо...» (6, 213, 214).

Так же зловеще жутко появление мухи перед князем Мышкиным и Рогожиным у кровати только что убитой Настасьи Филипповны: «Князь глядел и чувствовал, что чем больше он глядит, тем еще мертвее и тише становится в комнате. Вдруг зажужжала проснувшаяся муха, пронеслась над кроватью и затихла у изголовья. Князь вздрогнул» (8, 503).

В том же романе Достоевского «Идиот» упоминается о мухах и в рассказе Епанчина о том, как некая старуха умирала в то самое время, когда он ее отчитывал: «Только смотрю, представляется что-то странное: сидит она, лицо на меня уставила, глаза выпучила и ни слова в ответ, и странно, странно так смотрит, как бы качается <...> Я постоял в нерешимости; мухи жужжали, солнце закатывается, тишина...» Спустя некоторое время Епанчин, узнав от своего денщика, что старуха умерла как раз тогда, когда он ее отчитывал, крайне этим смущен и думает о жизни старухи: «Полный пас, всё в трубу вылетело, осталась одна,

как... муха какая-нибудь, носящая на себе от века проклятие» (8, 126).

Почему муха «носит на себе от века проклятие» — этому никаких соответствий в народных поверьях (по крайней мере, нового времени) я не нашел, но примечательно, что Вельзевул, одно из названий дьявола, означает — «Владыка мух». Напомню также, что одна из казней египетских было нашествие песьих мух.

Тишина от луны

Влекомый каким-то инстинктом, Раскольников тайком навещает квартиру убитой им процентщицы: «...тихонько, на цыпочках вошел он в гостиную: вся комната была ярко облита лунным светом <...> Огромный, круглый, медно-красный месяц глядел прямо в окна. „Это от месяца такая тишина, — подумал Раскольников, — он, верно, теперь загадку загадывает“. Он стоял и ждал, долго ждал, и чем тише был месяц, тем сильнее стучало его сердце... И всё тишина» (6, 213).

Этот образ из арсенала Достоевского использован К. Д. Бальмонтом в стихотворении «Лунное безмолвие»:

В лесу безмолвие возникло от Луны...⁸

И у Достоевского, и у Бальмонта тишина не при луне, а от луны: луна тишину не просто сопровождает, но и рождает.

Зловещая челюсть

Описывая в «Бесах» «последнее путешествие» Степана Трофимовича Верховенского, Достоевский упоминает и о том, что, заболев в пути, Степан Трофимович «видит во сне какую-то раскрытую челюсть и что ему это очень противно» (10, 492).

Что сей сон значит и почему он Верховенскому так противен? Да потому, что, по народному поверью, челюсти символизируют крайнюю степень опасности, близость гибели, смерти.⁹

В свете этого поверья становятся понятными наименования в рассказе Чехова «Страшная ночь», действие которого происходит в Успении на Могильцах и Мертвом переулке, а действующие лица с зловещими фамилиями — Панихидин, Упокоев, Погостов, Кладбищенский, Черепов, а фамилия гробовщика — *Челюстин*...¹⁰

Стилистическая «лестница»

В «Селе Степанчикове» Фома Опискин, предлагая Ростаневу покаяться за непочтительное отношение к матери, говорит: «Вы бы должны были вырвать с корнем волосы из головы своей и

⁸ См.: Бальмонт К. Д. Будем как Солнце. М., 1903, с. 14.

⁹ См. об этом: Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка, т. IV. М., 1955, с. 589.

¹⁰ См.: Чехов А. П. Полн. собр. соч., т. 3. М., 1975, с. 139—145.

испустить ручьи <...> что я говорю! реки, озера, моря, океаны слез!» (3, 10).

Такая же стилистическая фигура и в «Господине Прохарчине»: «Спор наконец дошел до нетерпения, нетерпение до криков, крики даже до слез...» (1, 254—255). И там же: «питать подобные мысли<...> во-первых, бесполезно, во-вторых, не только бесполезно, но даже и вредно; наконец, не столько вредно, сколько даже совсем безнравственно» (1, 254).

Аналогично и в «Скверном анекдоте»: «...я гуманен, следовательно, меня любят, стало быть, чувствуют доверенность, чувствуют доверенность, стало быть, веруют; веруют, стало быть, любят...» (5, 9).

Пародируя этот стилистический прием Достоевского, а также и его рассказ «Крокодил», журнал «Искра» в надписи к карикатуре с изображением гробницы писал: «— Боже мой! Что же это такое: за решеткою и еще под одеялом.

— Это, сударыня, обширная гробница. Здесь покоится тело Крокодила... Крокодил этот проглотил Ивана Матвейча, Иван Матвейч проглотил дарование Федора Михайловича; Федор Михайлович проглотил четыре книжки „Эпохи“, а каждая из этих четырех книжек проглотила по две книжки „Библиотеки для чтения“...»¹¹

À propos de bottes¹²

В древности трагики выступали на котурнах, в новое время в трагических ролях можно выступать и в сапогах, а подчас даже и... из-за сапог. Так, Маяковский писал в поэме «Облако в штанах»:

Что мне до Фауста,
феерией ракет
скользящего с Мефистофелем в небесном паркете!
Я знаю —
гвоздь у меня в сапоге
кошмарней, чем фантазия у Гете!¹³

Как не вспомнить при этих словах Маяковского изречение Козьмы Пруткова: «Воображение поэта, удрученного горем, подобно ноге, заключенной в новый сапог».¹⁴

И Горький в «Жизни Клима Самгина» о людях в тесных сапогах рассказывает: «Я очень много видел таких: один духобор — хороший человек был, но ему спшили тесные сапоги, и, знаете, он так злился на всех, когда надевал сапоги, — вы не смейтесь!

¹¹ Искра, 1865, № 32.

¹² À propos de bottes — буквально: по поводу сапог; в переносном смысле: из-за сапогов (франц.).

¹³ Маяковский В. Полн. собр. соч., т. 1. М., 1955, с. 183.

¹⁴ Козьма Прутков. Полн. собр. соч. М.—Л., 1965, с. 122.

Это очень... даже страшно, что из-за плохих сапог человеку все делается ненавистно».¹⁵

Напомним, что сапоги, «как тема и даже проблема», «фигурировали» в русской литературе задолго до Горького и Маяковского. Уже Гоголь в «Шинели», говоря о фамилии Башмачкина, указывает, что она «когда-то произошла от башмака; но когда, в какое время и каким образом произошла она от башмака, ничего этого неизвестно. И отец, и дед, и даже шурин, и все совершенно Башмачкины ходили в сапогах, переменяя только раза три в год подметки».¹⁶

И сам герой «Шинели» то и дело, кстати и некстати, говорит о сапогах. Сапогами же совершенно неожиданно Гоголь заключает 7-ю главу первой части «Мертвых душ», рассказывая о соседе Чичикова в гостинице, приехавшем из Рязани поручиком, который был «большой, по-видимому, охотник до сапогов, потому что заказал уже четыре пары и беспрестанно примеривал пятую».¹⁷

Эта «сапожная» тема, и явно по следам Гоголя, еще более развернута в первом романе Достоевского «Бедные люди». Его герой, Макар Девушкин, пишет Вареньке Доброселовой: «... сапоги новые, например, с таким сладострастием надеваешь <...> приятно видеть свою ногу в тонком щегольском сапоге» (1, 62).

Сугубое внимание, которое в романе Достоевского уделено сапогам, очень зло, но с полным основанием было высмеяно в критических отзывах о «Бедных людях». Так, в «Северной пчеле» мы читаем: «Заметим, что Девушкин в большей части писем своих беспрестанно толкует о бедственном положении своей обуви, о сапогах своих. Это его *idée fixe*. С сапогами своими он никак не может расстаться. Он всё с ними носит и возится так, что весь роман, можно сказать, написан *à propos de bottes*. В одном месте Девушкин говорит даже: „маточка, все мы, родная моя, выходим немного сапожники“».¹⁸

Показательно, что в старинном, восходящем к Евангелию, выражении — «отрясти прах с ног» — Фома Опискин заменяет слово «ноги» словом «сапоги»: «...я отрясу прах с моих сапогов на пороге этого дома». На это ему Ростанев резонно отвечает: «Нечего говорить про прах и сапоги» (3, 84).

И сам рассказчик там же говорит о помещике Бахчееве, что тот его окинул «брезгливым взглядом с головы до сапог» (3, 20). Здесь устами рассказчика говорит уже сам Достоевский, любивший вариации стандартных выражений.

¹⁵ Горький М. Собр. соч., т. 20. М., 1952, с. 358.

¹⁶ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. III. М.—Л., 1938, с. 142.

¹⁷ Там же, т. VI, 1951, с. 153.

¹⁸ Северная пчела, 1846, 30 января, № 25. Об этом см. также: Виноградов В. Школа сентиментального натурализма. Роман Достоевского «Бедные люди» на фоне литературной эволюции 40-х годов. — В кн.: Виноградов В. Эволюция русского натурализма. Л., 1929, с. 360—361.

Нос и ... хлеб

В рассказе Достоевского «Господин Прохарчин» Семен Иванович Прохарчин говорит Марку Ивановичу: «Ты, ты, ты глуп! <...> Нос отъедят, сам с хлебом съешь, не заметишь...» (1, 255).

Какой странный фантастический образ: нос с... хлебом. Но этот образ у Достоевского тоже из арсенала Гоголя. Мы его уже находим в «Носе» Гоголя, в рассказе о том, как цирюльник Иван Яковлевич, «разрезавши хлеб на две половины <...>ковырнул осторожно ножом и пощупал пальцем <...> и вытащил — нос! <...> Он узнал, что этот нос был не чей другой, как коллежского асессора Ковалева». И изумленный цирюльник раздумывает: «...происшествие несбыточное; ибо хлеб дело печеное, а нос совсем не то».¹⁹

Физиономия дома

Каков Дёма, таково у него и дома.

Поговорка.

«Случалось мне слышать и читать, — говорит Лев Толстой, — что по устройству дома, расположению комнат как-то можно угадывать характер хозяина».²⁰

Да, «можно узнавать...», и об этом действительно многие писали. Так, например, в «Афоризмах» Г. К. Лихтенберга мы читаем: «Я всегда придавал своей комнате более важное значение, чем другие люди. Значительная часть наших идей зависит от ее расположения: она, так сказать, второе наше тело...»²¹

Об этом же пишет в своих воспоминаниях и Максим Горький: «...я вспомнил о книге, которую читал вотчим», достал ее, и прочитал начальную строку: „Дома — как люди: каждый имеет свою физиономию“. Это удивило меня своей правдой <...> Это был роман Ксавье де Монтепэна».²² Сходство домов с их обитателями Горький в тех же воспоминаниях подчеркивает еще раз: «„У всех людей, которые долго живут в одном доме, лица становятся одинаковыми“, — сказал он <вотчим>; я записал это в свою тетрадь».

Связь домов и квартир с их обитателями (Маниловым, Собакевичем, Коробочкой) подчеркивает и Гоголь. А описывая местожительство генерала Ермолова, когда он уже был в отставке, Ю. Н. Тынянов заметил: «Уже самый дом несколько поражал

¹⁹ Гоголь И. В. Полн. собр. соч., т. III, с. 50.

²⁰ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., т. 1. М., 1935, с. 114.

²¹ Лихтенберг Г. К. Афоризмы, т. I. М., 1935, с. 114.

²² Горький М. Полн. собр. соч., т. 13. М., 1951, с. 325. — Здесь речь идет о книге Ксавье де Монтепэна «Трагедия Парижа», напечатанной в 1876 г. в серии «Переводы отдельных романов». О том, с каким интересом Горький этот роман читал, см.: Груздев И. Горький и его время. Изд. 3-е. М., 1962, с. 41—42.

своей наружностью, он вдвигался в сад. Корпус был приземист, окна темноваты, парадная дверь тяжела и низка <...> Дверь глядела исподлобья, поддавалась туго и готова была каждого гостя вытолкнуть обратно, да еще и прихлопнуть».²³

Показательно, что у многих писателей «дом» фигурирует даже и в самих названиях произведений: «Холодный дом» Диккенса, «Кукольный дом» («Нора») Ибсена, «Дом, где разбиваются сердца» Бернарда Шоу, «Домик в Коломне» Пушкина, «Дом с мезонином» Чехова, «Записки из Мертвого дома» Достоевского.²⁴

У Достоевского не только тщательно описывается местожителство его героев, но и особенно подчеркивается связь домов и квартир с образом жизни и мысли их обитателей. Так, в «Преступлении и наказании» Пульхерия Александровна Раскольников говорит сыну: «Какая у тебя дурная квартира <...> я уверена, что ты наполовину от квартиры стал такой меланхолик», на что тот отвечает: «Да, квартира много способствовала...» (6, 178).

А о зале в квартире купца Самсонова из «Братьев Карамазовых» Достоевский говорит, что это была «огромная, угрюмая, убивавшая тоской душу комната» (14, 334). И на сей раз комната в полном соответствии с характером угрюмого Самсонова.

Особенно много внимания уделено в романе «Идиот» дому Рогожина. Ипполит Терентьев говорит, что дом Рогожина «похож на кладбище, а ему, кажется, нравится, что, впрочем, понятно: такая полная, непосредственная жизнь, которую он живет, слишком полна сама по себе, чтобы нуждаться в обстановке» (8, 338).

Еще более обстоятельно и проникновенно говорит об этом Мышкин. Вот он впервые направляется к Рогожину: «Один дом, вероятно, по своей особенной физиономии еще издали стал привлекать его внимание <...> Дом этот был большой, мрачный, в три этажа, без всякой архитектуры, цвета грязно-зеленого <...> И снаружи и внутри как-то негостеприимно и сухо, все как будто скрывается и таится, а почему так кажется по одной физиономии дома — было бы трудно объяснить. Архитектурные сочетания линий имеют, конечно, свою тайну» (8, 170).

Здесь уместно напомнить, что в Инженерном училище, когда там обучался Достоевский, читался специальный курс по истории архитектуры, и Достоевский уже тогда проникся большим интересом к зодчеству и к «тайне архитектурных линий». И герой Достоевского, князь Мышкин, войдя в дом Рогожина, говорит хозяину: «Твой дом имеет физиономию всего вашего семей-

²³ Тынянов Ю. Соч., т. 2. М.—Л., 1959, с. 22.

²⁴ Ср. также «Домик на Перерытице» (Рассказы о Достоевском) М. Полякова (М., 1960).

ства и всей вашей рогожинской жизни <...> как увидал его, так сейчас и подумалось: „Да ведь такой точно у него и должен быть дом!“ (8, 172).

«Организация»

О городских толках, в связи с убийством Шатова и поджогами, хроникер «Бесов» пишет: «... дело это еще не кончено. Теперь, три месяца спустя, общество наше отдохнуло, оправилось, отгулялось, имеет собственное мнение <...> „Организация-с!“ — говорят в клубе, подымая палец вверх» (10, 512).

Хроникер «Бесов» пронизирует над словом «организация», а меж тем это определение вполне соответствующее: подпольный студенческий кружок в Сельскохозяйственной академии в Петербурге, отчасти описанный в «Бесах», в котором участвовали нечаевцы, носил название — «Организация», и Достоевский об этом знал.

В подражание Офелии Шекспира и Лизе Карамзина

В «Братьях Карамазовых» мы читаем: «... знал же я одну девушку <...> которая <...> в бурную ночь бросилась с высокого берега, похожего на утес, в довольно глубокую реку и погибла в ней решительно от собственных капризов, единственно из-за того, чтобы походить на шекспировскую Офелию <...> что будь этот утес <...> не столь живописен и будь на его месте лишь прозаический, плоский берег, то самоубийства, может быть, не произошло бы вовсе. Факт этот истинный...» (14, 8).

«Факт этот истинный», — говорит Достоевский, а мы добавим — и типичный. Ведь еще в конце XVIII в., после появления «Бедной Лизы» Карамзина, ставшей очень популярной, эффектная смерть героини Карамзина соблазнила многих юных читательниц, которые, возмнив себя сходными с пей, кончали с собой, бросаясь в пруды и реки. Их было столько, что в 1792 г. даже появилась эпиграмма:

Здесь бросилась в пруд Эрстова невеста.
Топитесь, девушки: в пруду довольно места.²⁵

Но для иронического рассказа об утонувшей девушке у Достоевского, помимо литературной традиции, были еще и личные, его самого касающиеся причины.

В «Дневнике» жены Федора Михайловича, Анны Григорьевны, имеется следующая запись, сделанная ею в 1867 г.:

«Мне представилось, что он <Федор Михайлович> меня разлюбил и, уверившись, что я такая дурная и капризная, нашел, что он слишком несчастлив и бросился в Шпрее... Когда я расска-

²⁵ Русская эпиграмма второй половины XVIII—начала XX в. Л., 1975, с. 186.

зала ему все мои страхи, он страшно смеялся и сказал, что надо иметь очень мало самолюбия, чтобы броситься и утонуть в Шпрее в этой маленькой, ничтожной речонке».²⁶

Каламбур по Достоевскому

Когда в «Бесах» Достоевского дамы преподносят Кармазинову (а в его лице, как известно, изображен И. С. Тургенев) лавровый венок, он, хотя венок и принимает, но при этом говорит: «... считаю в наш век лавры гораздо уместнее в руках искусного повара, чем в моих...» (10, 370).

50 лет спустя совершенно сходным образом каламбурит в «Послании пролетарским поэтам» (1926) и Маяковский:

розданные
Луначарским
венки лавровые,
Сложим
в общий
товарищеский суп.²⁷

Буки и Буди

В «Дыме» Тургенева (гл. V) мы читаем: «Вот хоть бы славянофилы <...> прекраснейшие люди, а та же смесь отчаяния и задора, тоже живут буквой „буки“. Всё мол будет, будет. В личности ничего нет, и Русь в целые десять веков ничего своего не выработала, ни в управлении, ни в суде, ни в науке, ни в искусстве, ни даже в ремесле... Но постойте, потерпите: всё будет».²⁸

Не с этим ли тургеньевским «буки», означающим осмеяние веры в сомнительное будущее, исступленно полемизирует Достоевский, назвав целую главу в «Братьях Карамазовых» (кн. вторая, гл. V) — «Буди, буди» и слово это («буди») дважды патетически произносит старец Зосима и дважды благоговейно повторяет отец Паисий (14, 58, 61).

И. З. БЕЛОБРОВЦЕВА

МИМИКА И ЖЕСТ У ДОСТОЕВСКОГО

При том обостренном внимании к микроскопическому движению души и сознания, которое свойственно Достоевскому, не менее значим для него был и пластический рисунок поведения его

²⁶ Достоевская А. Г. Дневник 1867 г. М., 1923, с. 13.

²⁷ Маяковский В. Полн. собр. соч., т. 7. М., 1958, с. 151—152.

²⁸ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем. Соч., т. IX. М., 1965, с. 170.

героев. Пластика героев находится в сложной зависимости от содержания сцены, образа, высказывания, поясняет их, зачастую становится их знаком.

Говоря о диалогичности романов Достоевского, М. М. Бахтин распространил это свойство почти на все элементы: «Полифонический роман весь сплошь диалогичен. Между всеми элементами романной структуры существуют диалогические отношения <...> Только чисто механические отношения диалогичны».¹

Трудно сказать, что мог понимать под «чисто механическими отношениями» М. М. Бахтин. Думается, жест должен быть принципиально отнесен к этой категории отношений как явление большей частью автоматическое.² Отмечая своеобразие жеста у Достоевского, следует упомянуть, что, разумеется, далеко не все жесты обращают на себя внимание исследователя. Напротив, большая их часть естественно соотносится с речью и ходом действия. Есть, однако, и другие. Об их особенностях и месте в поэтике писателя и пойдет речь.

Достоевский использует мимику и жест чрезвычайно скупно. Иногда, вследствие характерного «небрежения словом»,³ один и тот же жест или мимическое движение встречаются на десятках страниц подряд. К примеру, «Бесы» перенасыщены «сверканием глаз».

Прасковья Ивановна «вдруг осела пред засверкавшим взглядом дочки». «— А мне какое дело, что вы себя компрометировали? — засмеялся Ставрогин (на заседании «наших», — *И. Б.*), но глаза его сверкали». Он же — Петру Верховенскому: «Я вам давеча сказал, для чего вам Шатова кровь нужна, — засверкал глазами Ставрогин». Степан Трофимович Верховенский вспомнил последние слова Варвары Петровны Ставрогиной перед изгнанием его из Скворешников, и «глаза его засверкали». На балу в честь Лембке грянул туп, и — «Юлия Михайловна вспыхнула, глаза ее засверкали». Несколько позже, ссорясь с Верховенским-сыном, она призывает в свидетели рассказчика Г-ва: «Увидев меня, она вскричала, сверкая глазами». На пожаре «Лембке, со сверкающими глазами, произносил самые удивительные вещи». Повторяются фразы: сбежавший из дому Степан Трофимович Верховенский говорит Лизе об «этих людях», учинивших поджог, и «глаза его засверкали»; «глаза ее засверкали», — говорится о приехавшей жене Шатова (см.: 10, 131, 318, 320, 333, 361, 379, 395, 412).

¹ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972, с. 72.

² Не случайно, например, говоря о хрестоматийном ахматовском «Я на правую руку надела перчатку с левой руки», исследователь употребляет выражение «мертвая механичность привычного жеста» (Добин Е. Поэзия Анны Ахматовой. Л., 1968, с. 74). А разрушение этой механичности поэтессой происходит уже под влиянием, по-видимому, того же Достоевского.

³ См. об этом: Лихачев Д. С. «Небрежение словом» у Достоевского. — В кн.: Достоевский. Материалы и исследования, т. 2. Л., 1976, с. 30—41.

То же продолжается и в «Братьях Карамазовых», где сверкают глаза у Ивана, Грушеньки, Илюши Снегирева и т. д. Можно предположить функциональную общность в употреблении этого «сверкания». Думается, она связана с традицией авантюрного романа, живой в творчестве писателя. Отсюда механичность и слабая выразительность этого приема описания.

Но чаще встречаем у Достоевского реакцию персонажа, к которому вполне может быть отнесено известное высказывание И. С. Тургенева об «обратном общем месте» у писателя. «Знаете, что такое обратное общее место? Когда человек влюблен, у него бьется сердце, когда он сердится, он краснеет и т. д. Это все общие места. А у Достоевского все делается наоборот. Например, человек встретил льва. Что он сделает? Он, естественно, побледнеет и постарается убежать или скрыться. Во всяком простом рассказе <...> так и будет сказано. А Достоевский скажет наоборот: человек покраснел и остался стоять на месте. Это будет обратное общее место. Это дешевое средство прослыть оригинальным писателем».⁴

Несмотря на полемический запал и парадоксальность выводов Тургенева, действительно, реакция странная, необычная, «не такая» характерна почти для всех персонажей писателя, и автор подчеркивает это всеобъемлющим словом «странный». Странно смеется Рогожин в разговоре с Мышкиным (8, 185). Странно движение в лице Ставрогина при словах Верховенского о готовности служить ему, но и Верховенский, в свою очередь, смотрит на Ставрогина, «улыбаясь странною длиною улыбкой», про которую его отец⁵ говорит: «У него какая-то странная улыбка» (10, 171, 181, 237). Странно вглядывается в Ставрогина Лебядкина.

Число подобных примеров можно умножить. Более того, писатель подчеркивает, что мимика персонажей не просто странна — она заведомо пугающе не похожа на нормальную и только отдаленно ее напоминает. Чаще всего это касается выражения радужия, например улыбки. Раскольников улыбается, а автор тут же оговаривается: «Но как будто это была и не улыбка» (6, 239). На губах Липутина («Бесы») «была самая сладчайшая из всегдашних его улыбок, обыкновенно напоминающих укус с сахаром» (10, 361).

Жесты могут быть невольными, неуместными, неожиданными. Старик Ихменев («Униженные и оскорбленные») «быстрым невольным⁶ жестом руки указал мне на туманную перспективу улицы» (3, 212). Наконец, жест может быть страшен.

⁴ И. С. Тургенев в воспоминаниях современников, т. 2. М., 1969, с. 377.

⁵ Степан Тимофеевич Верховенский, впрочем, и сам не лишен этих «странностей»: в момент разговора с Г-вым на лице у него улыбка стыда и совершенного отчаяния, и в то же время какого-то странного восторга» (10, 86).

⁶ Здесь и далее курсив мой, — И. Б.

В этом случае он служит средством мгновенной характеристики персонажа еще и потому, что автор нарочито резко отрывает его от высказывания, от словесной мотивировки. Именно так изображается в «Бесах» подготовка к выступлению последнего оратора на балу в пользу гувернанток: «... он с каждым поворотом подымал вверх свой правый кулак, мотал им в воздухе над головою и *вдруг опускал его вниз, как будто разбивая в прах какого-то со-противника*» (10, 365).

Жест героев Достоевского противоречив изначально. Начинаясь, он не оканчивается, переходя нередко в свою противоположность. Так, в «Бесах», согласившись сотрудничать с Лизой, «Шатов *вдруг воротился, прямо подошел к столу и положил взятый им сверток газет*» (10, 107).⁷

Рассказчик «Бесов» подмечает жест такого рода у себя при встрече с писателем Кармазиновым: «Я чуть было не повернулся бежать за извозчиком <...> Разумеется, *я тотчас опомнился и остановился*» (10, 71). Так могут поступать и персонажи многих других писателей, подобный жест принят в литературе, однако у Достоевского он выполняет особую функцию вследствие многократного употребления.

Движение, желание его совершить может прерываться в самом своем зарождении: «Шатов тронулся было на стуле, *но остался сидеть*»; «Капитан <...> приложил руку к сердцу, хотел было что-то сказать, *не сказал и быстро выбежал вон*», остается даже непонятным, что именно должно последовать за движением героя (10, 127, 155).

Иногда оно, впрочем, вполне понятно прерывается, как например в поведении Ставрогина после полученной пощечины: «... он схватил Шатова обеими руками за плечит; но тотчас же, в тот же почти миг, *отдернул свои обе руки назад и скрестил их у себя за спиной*» (10, 166).

Но в обоих случаях это так называемый «отказный жест», направленность или смысл которого противоречат тому направлению и тому смыслу, какие в подобном случае следовало бы признать естественными.

Крайней формой подобного жеста следует считать полный отказ от того движения или даже от намерения произвести движение, которое по естественному ходу событий должно было быть произведено. Таково, к примеру, поведение князя Мышкина в момент, когда Рогожин заносит над ним нож: «Глаза Рогожина за-сверкали, и бешеная улыбка исказила лицо. Правая рука его под-нялась, и что-то блеснуло в ней; *князь не думал ее останавли-вать*» (8, 195). Естественно было бы предположить хоть какое-то, пусть даже неосознанное движение навстречу нападающему. От-

⁷ Напомним, что возврат полученной работы представляет собой повторение сцены Раскольников—Разумихин, в ходе которой Раскольников отдает назад предложенный и принятый было им перевод (6, 89).

существование жеста там, где он должен быть, значит не менее, чем собственно жест, и должно рассматриваться как смысловой элемент романа. В приведенном примере это, разумеется, одна из характеристик князя Мышкина, человека незащищенного и принципиально не защищающегося.

Достоевский как бы выделяет жестикулирующего героя в кругу прочих, уже самим жестом делая его не похожим на остальных. Так жест становится маркированным. Интересно, что неожиданность, часто нелепость движений одних персонажей понимают другие, причем обычно те, которым жестикулирующий наиболее четко противопоставлен в сюжетной канве произведения. В романе «Идиот» Евгений Павлович Радомский с удивлением воспринимает протянутую в прощании руку Ипполита: он «удивился сначала, но с самым серьезным видом прикоснулся к протянутой ему руке» (8, 245).

Жест вырастает до уровня необходимой детали: ни одна важная в сюжетном отношении сцена не обходится без так называемого «обратного» или «отказного» жеста, обращающего на себя пристальное внимание своей «странностью»; либо какой-то жест отсутствует там, где он продиктован предшествующим действием. В «Братьях Карамазовых», где количество жестов вообще сведено к минимуму (решающее значение отдано слову, диалогу), более всего их в сцене разговора Ивана Карамазова со Смердяковым.

Движение, мимика становятся критерием, определяющим личность героя, мерилom его ценности именно вследствие того, что это, как мы уже сказали, жест часто невольный, не рассчитанный на свидетеля, спонтанный, иногда не объяснимый для самого жестикулирующего, а следовательно, идущий из самой сущности человека.

Ихменев, «суется и дрожа от волнения, стал искать у себя в кармане и вынул две или три серебряные монетки. Но ему показалось мало; он достал портмоне и, вынув из него рублевую бумажку, — все, что там было, — положил деньги в руку маленькой нищей.

— Христос тебя да сохранит, маленькая... дитя ты мое! <...> И он несколько раз дрожавшею рукою перекрестил бедняжку; но вдруг, увидав, что и я тут и смотрю на него, нахмурился и скорыми шагами пошел далее» (3, 213).

Характерно, что положительный герой может застесняться жеста (здесь слово «жест» обретает и второе значение — «благородный поступок») именно как обнажения своей натуры. Этим «нахмурился» Ихменев как бы отделяет случайного наблюдателя от себя: жест во всей своей обнаженности не предназначен для других, он значит более, нежели хотел бы выказать Ихменев, идет от сердца.

Такой случай в произведении может быть единственным и тем более ценным свидетельством подлинного «я» персонажа, тща-

тельно им скрываемого. В «Бесах» детски ясная и даже в какой-то мере наивно-простодушная сущность мрачного самоубийцы по теории Кириллова проявляется только в жестах и мимике — «в самом детском выражении лица <...> очень к нему идущем» (10, 78); в игре в мяч с хозяйским младенцем и, наконец, в последней, трогательной самозащите от посягательств Петра Верховенского, которого он кусает за палец.

Уверенность в самостоятельном значении жеста, в его чаще всего случайной связи со словом, в противовес закономерной связи с мыслями, чувствами дает писателю возможность одними только жестами обозначить характер героя либо подчеркнуть в нем то, что кажется ему особенно важным. Вспомним, как жестом объясняет он Лизавету в «Преступлении и наказании». Это описание интересно еще и тем, что здесь писатель единственный раз делает попытку интерпретации жеста, объяснения того, как по жесту можно определить характер персонажа.

«Он бросился на нее с топором; *губы ее перекошились так жалобно, как у очень маленьких детей*, когда они начинают чего-нибудь пугаться, пристально смотрят на пугающий их предмет и собираются закричать. И до того эта несчастливая Лизавета была проста, забита и напугана раз навсегда, что *даже руки не подняла* защитить себе лицо, хотя это был самый необходимо-естественный жест в эту минуту, потому что топор был прямо поднят над ее лицом. Она только чуть-чуть *приподняла свою свободную левую руку*, далеко не до лица, и *медленно протянула ее к нему вперед*, как бы отстраняя его» (6, 65).⁸

Как видим, Достоевский настойчиво поясняет, что именно хотел он, чтобы читатель увидел и прочел в жесте Лизаветы. Единственность подобного объяснения делает его особенно важным. Писатель дает прежде всего значимое сравнение — жест «как у очень маленьких детей», то есть существ, совершенно незащитных. Одно это сравнение уже много говорит о характере Лизаветы, а косвенно, конечно, о Раскольникове, который идет

⁸ Этот жест позже не раз встречается у Достоевского. Только в «Бесах» он повторен дважды. Марья Тимофеевна Лебядкина (которая тоже сравнивается с ребенком), не признав в Ставрогине своего «князя», «задрожала и отшатнулась назад, подымая пред собой как бы в защиту руку», и через некоторое время вновь «отшатнулась, подымая пред собою руку» (10, 215, 217). Так же ведет себя генеральша Ставрогина, узнав, что ее сын женат на Лебядкиной. Она «привстала <...> со стула, приподняв пред собою, как бы защищаясь, правую руку» (10, 353).

Жест этот повторяет в «Братьях Карамазовых» Феня: «Она как была сидя на сундуке, когда он (Дмитрий Карамазов, — *И. Б.*) вбежал, так и осталась теперь вся трепещущая и, выставив пред собою руки, как бы желая защититься, так и замерла в этом положении» (14, 357). Сравнение повторов, «протекающих образов» у Достоевского чрезвычайно перспективно для выявления истинной сущности героев, принадлежности их к той или иной группе, обозначить которые с известной степенью условности можно как «группа Раскольников» и «группа Сонечки».

на убийство беззащитного.⁹ Далее писатель показывает уже отмеченную нами значимость несовершенного жеста. Договаривая, каким именно он должен быть, этот «необходимо-естественный жест», Достоевский тем самым подчеркивает его отсутствие. В том, что жеста не последовало, он видит сущность Лизаветы: опять-таки незащищенность, идущую на этот раз не от детскости характера, но от забитости, от самой последней степени униженности, такой, когда человек не смеет ответить мучителю даже жестом.

В приведенном отрывке отразился, как нам кажется, сам процесс мышления Достоевского, его раздумья над смыслом жеста и образа; в других произведениях эти раздумья оставлены на долю читателя.

Оказывается, что при характеристике большинства персонажей, и особенно главных героев, Достоевский использует жест, противоречащий их высказываниям, поступкам, самой их натуре.

В изображении Фомы Опискина («Село Степанчиково и его обитатели») функциональная задача жеста — снижение образа доморощенного святого, наставника и оратора.

«Прежде кто вы были? — говорит, например, Фома, развываясь после сытного обеда в покойном кресле. <...> — На кого похожи вы были до меня? А теперь я заронил в вас искру того небесного огня, который горит теперь в душе вашей. Заронил ли я в вас искру небесного огня или нет? <...>

— Я спрашиваю: горит ли в вас эта искра или нет? — снисходительно повторяет Фома, взяв конфетку из бонбоньерки» (3, 16—17).

Именно здесь, в сатирическом произведении, жест и слово оказываются наиболее удаленными друг от друга, взятыми из разных стилевых пластов; в «Селе Степанчикове...» мы с очевидностью можем говорить о диалогичности слова и жеста в поэтике Достоевского. Соединение вопроса об искре божьей с сытным обедом, уютным креслом и «конфеткой из бонбоньерки» (не случайно рядом поставлены два слова с уменьшительными суффиксами) создает эффект, вследствие которого фигура Опискина обретает комический облик.

Глава «Фома Фомич создает общее счастье» начинается с рассказа о слабости Опискина после голодовки. Первый вопрос он задает «голосом умиравшего за правду человека», всячески подчеркивает свою изможденность — сидит в кресле, стонет, закрывает глаза, говорит как будто в жару и бреду; но едва только Фому по его просьбе подняли с кресла, он «стал в положение оратора и протянул свою руку» (3, 145, 147). Прежде всего жест низводит до смешного все то, что будет далее сказано Фомой

⁹ В поэтике русского фольклора убийство ребенка, особенно сироты, — одно из самых тяжких преступлений.

о его мученичестве, и самое его болезнь. Жест проясняет сущность Фомы: его притворную патетику и смехотворные трагедии.

Красноречива постоянная двойственность жестов Раскольников, Свидригайлова, Ставрогина, Верховенского и Шатова. Но, пожалуй, особо важны для понимания сущности человека жесты Льва Николаевича Мышкина, человека, вызывающего в окружающих весьма разноречивые чувства, и прежде всего — удивление.

Достоевский не раз подчеркивает, как *прямо* отражается в жестах характер Мышкина: «В князе была одна особенная черта, состоявшая в необыкновенной наивности внимания, с каким он всегда слушал что-нибудь его интересовавшее, и ответов, какие давал, когда при этом к нему поворачивались с вопросами. В его лице и даже в положении его корпуса как-то отражалась эта наивность, эта вера, не подозревающая ни насмешки, ни юмора» (8, 278).

Здесь, как и в других произведениях, герои замечают эту странность. Интересно, однако, что даже наиболее утрированные, по мнению окружающих, возможности жеста у Мышкина, находят тем не менее подтверждение. Так, высказанное Аглаей Епанчиной опасение, что князь в разгар беседы, увлекшись, может столкнуть нечаянно китайскую вазу, высказывается ему с надрывом, но и с явной насмешкой, как нечто вовсе уж невероятное: «Разбейте по крайней мере китайскую вазу в гостиную! Она дорого стоит; пожалуйста, разбейте. <...> Сделайте какой-нибудь жест, как вы всегда делаете, ударьте и разбейте. <...>

— Напротив, постараюсь сесть как можно дальше: спасибо, что предупреждаете.

— Стало быть, заранее боитесь, что будете большие жесты делать. Я быюсь об заклад, что вы о какой-нибудь „теме“ заговорите, о чем-нибудь серьезном, ученом, возвышенном?» (8, 436).

Но жест, представленный как крайний, теперь уже как будто невозможный, осуществляется: произнося одну из своих взволнованных речей, князь «вдруг встал с места, неосторожно махнул рукой, как-то двинул плечом — и... раздался всеобщий крик! Ваза покачнулась, сначала как бы в нерешимости <...> и рухнула на пол» (8, 454).

Эта почти не встречающаяся у героев Достоевского прямая связь между словом и жестом, между истинным смыслом движения, явления, образа в целом, с одной стороны, и жестом — с другой, может быть истолкована только как цельность Мышкина, свойство природы и впрямь нечастое среди персонажей писателя. Оказывается, в этом человеке, который более резок, порывист, чем все вокруг, в котором много смутного, лихорадочного, — именно в нем-то и живет гармония, в нем естественно сочетаются внутренний мир и внешнее его проявление.

Неприемлемое по законам общества, в котором живет Мышкин, это свойство вполне осознается самим героем. Не случайно

он несколько раз оговаривается: «У меня нет жеста приличного, чувства меры нет» и еще: «Я не имею жеста. Я имею жест всегда противоположный» (8, 283, 458). Но в том-то все и дело, что «приличный», «противоположный» — с точки зрения тех, кто видит эти жесты, с точки зрения правил, этикета, неписаных законов общества. Так этому обществу и мысли князя кажутся по большей части неприличными.

Не случайно сестры Епанчины удивляются неожиданно изысканному поклону князя: «Мы только тому, *шаһан*, — засмеялась Аделаида, — что князь так чудесно раскланялся; иной раз совсем мешок, а тут вдруг, как... как Евгений Павлыч» (8, 365). То есть жесты Евгения Павловича всегда одинаково изящны, всегда предсказуемы, независимы ни от внешней среды, ни от настроения, ни от мыслей. Такого ровного следования этикету, чувству меры нет в князе, любой жест которого — точный слепок души. Это-то и не перестает удивлять: «Его (Лебедева, — *И. Б.*) поразила внезапная рассеянность князя. Выходя, он даже забыл сказать „прощайте“, даже головой не кивнул, что несовместимо было с известною Лебедеву вежливостью и внимательностью князя» (8, 169).

Он не умеет лгать и, слушая выдумку генерала Иволгина о том, что тот ребенком в осажденной Москве был приближен к Наполеону, предвидит, что мимика выдаст его. Потому и поддакивает, «робея и мучаясь мыслью, что сейчас покраснеет» (8, 412). Стыд за чужую ложь в обществе, живущем ложью, страдание, вызванное тем, что следует ложь принять как правду, хотя бы внешне, из любви к несчастному Иволгину, приводят князя к насилью над собой. Он изо всех сил старается сделать жест, подходящий к случаю, а вернее, не сделать того, который из него рвется. Князь не краснеет только огромным усилием воли, и счастлив, что может похвалить Иволгина за какую-то походя высказанную хоть тривиальную, зато верную мысль, «ужасно обрадовавшись, что мог ускользнуть от краски в лице» (8, 413).

И только нарушение цельности, насилие, надлом приводят Мышкина к свойственному всем прочим героям «обратному жесту». В разговоре с Рогожиным после смерти Настасьи Филипповны он вдруг ловит себя на несоответствии слов и жестов истинным мыслям и чувствам: «Он вдруг понял, что в эту минуту, и давно уже, всё говорит не о том, о чем ему надо говорить, и делает всё не то, что надо бы делать» (8, 506).

Эта внезапно образовавшаяся в его душе трещина все углубляется и пройдет через его сознание, совершенно обособив жесты от их смысла, сделав их абсолютно механическими: «Князь сидел подле него (Рогожина, — *И. Б.*) неподвижно на подстилке и тихо, каждый раз при взрывах крика или бреда больного, спешил провести дрожащей рукою по его волосам и щекам, как бы лаская и унимая его. Но он уже ничего не понимал, о чем его спрашивали, и не узнавал вошедших и окружавших его людей» (8,

507). Та разорванность между внешними и внутренними проявлениями человека, которая обычна почти для всех персонажей писателя, является для них нормальным состоянием, для князя Мышкина, героя идеального, оказывается духовной смертью.

Итак, жест в художественной системе Достоевского присутствует как жест прямой, соответствующий словам, намерениям, ситуации, обычный в литературе, так и жест «отказный», «обратный». Подобный жест удален от слова, от мысли, ситуации, противоречит им, часто неожидан для самого жестикулирующего. Такой жест характеризует писателем чаще всего негативно: «невольный», «неуместный», «неожиданный». Он присущ почти всем героям Достоевского и изображает не только их, но и саму среду, в которой воспринимается как явление ординарное.

Жест у князя Мышкина — более сложная модификация «прямого» жеста. Это явление нормальное, хотя и редкое, ощущается носителями жеста «обратного» как нечто неприличное, мгновенно выделяющее человека из среды.

Следует подчеркнуть использование одинаковых жестов в изображении разных героев. Оно также функционально и позволяет проводить аналогии между персонажами разных произведений писателя, сопоставлять их.

Все разновидности жестов в поэтике Достоевского помогают понять истинный смысл действий или высказываний тех или иных персонажей его произведений.

В. И. М Е Л Ь Н И К

ИСТОЧНИК ОДНОЙ ХАРАКТЕРИСТИКИ В «ЗАПИСКАХ ИЗ ПОДПОЛЬЯ»

Характеризуя духовный мир и быт чиновничества, герой «Записок из подполья» Достоевского пишет: «Больше двух-трех гостей, и все тех же самых, я никогда там не видывал. Толковали про акциз, про торги в Сенате, о жалованье, о производстве, о его превосходительстве, о средстве нравиться и проч., и проч.» (5, 134; курсив наш, — В. М.).

Заключительные слова этой характеристики — намек на название популярного в то время водевиля о чиновнике «Его превосходительство, или Средство нравиться».¹ Водевиль Н. А. Коровкина, написанный еще в 1839 г., пользовался успехом у публики и удержался в репертуаре театров до 60-х годов XIX в.² Содержание его — влюбленность старого генерала в восемнадцатилетнюю девушку.

¹ См.: Коровкин Н. А. Три оригинальные водевиля. СПб., 1840.

² Театральная энциклопедия, т. III. М., 1964, с. 210. — «Энциклопедический словарь» Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона (т. XVI, СПб., 1895, с. 309) указывает на 90-е годы XIX в.

Тема чиновничества играет в «Записках из подполья» роль фона, на котором в сознании героя происходит борьба старых, «филантропических» его взглядов и нынешних, которые так или иначе являются их же порождением. Герой постоянно подчеркивает свою противопоставленность чиновнической среде, и тем более раздражительно, что он чувствует себя ее частью, ее «следствием», хотя бы и исключительным: «Я, например, искренно презирал свою служебную деятельность и не плевался только по необходимости, потому что сам там сидел и деньги за то получал. В результате же, — заметьте, все-таки не плевался» (5, 126).

Указание на водевиль может быть и сигналом, прикрепляющим оборот «средство нравиться» к определенному типу культуры XIX в. Главной чертой этого культурного пласта является его принципиальная «антифилософичность», эмпирическая положительность и практицизм во всех сферах человеческой жизни, не исключая и нравственности. Еще в конце XVIII в. начали появляться различные «самые верные, наилегчайшие и надежнейшие» «способы», «средства» и «искусства».³ Такие более или менее явно выраженные шарлатанские книжки имели, однако, свою постоянную публику, в частности, среди мелкого и среднего чиновничества. О них упоминает и И. С. Тургенев в романе «Отцы и дети».⁴

А. П. ВАЛ А Г И Н

ЧИТАЛ ЛИ ДОСТОЕВСКИЙ «КНЯГИНЮ ЛИГОВСКУЮ»?

Можно с уверенностью говорить, что Достоевский, работая над замыслом «Жития великого грешника», а затем над «Бесами», постоянно «имеет в виду» Лермонтова и его роман. На психологическую близость таких фигур, как Печорин и Ставрогин, давно обратили внимание исследователи (об этом писали Л. Гроссман, В. Шкловский, Г. Фридлендер, Н. Чирков, В. Левин, американский исследователь И. Хоув). К этому можно добавить, что сходством Ставрогина и Печорина лермонтовские реминисценции в «Бесах» не исчерпываются. Так, например, «демоническая», гордая Лиза,¹ по авторской характеристике, — «Лермонтов в юбке» (11, 197). Обращает на себя внимание ряд упоминаний в подготовительных материалах имени лермонтов-

³ См., например: Истинный способ быть здоровым, долговечным и богатым, или Открытие особенных, редких, удобоисполнительных, испытанных и весьма дешевых секретов, посредством которых всякий может доставить себе прочное здоровье и проч.

⁴ Тургенев И. С. Полн. собр. соч., т. VIII. М.—Л., 1964, с. 219. См. также: Мельник В. Источник одной реплики Базарова. — Русская литература, 1977, № 1, с. 173—175.

¹ Вот как описывает Достоевский внешность героини: «... она даже поражала неправильностью линий своего лица. Глаза ее были поставлены

ского героя применительно к ситуациям романа. Представляют большой интерес для размышлений стилиевые и композиционные особенности его, во многих своих проявлениях в той или иной мере восходящие к Лермонтову и Пушкину.

В главе «Принц Гарри. Сватовство», рассказывая о петербургском, «насмешливом» периоде жизни Ставрогина, Достоевский пишет: «Но очень скоро начали доходить к Варваре Петровне довольно странные слухи: молодой человек как-то безумно и вдруг закутил. Не то чтобы он играл или очень пил; рассказы вали только о какой-то дикой развуданности, о задавленных рысаками людях, о зверском поступке с одною дамою хорошего общества, с которою он был в связи, а потом оскорбил ее публично» (10, 36).

Сценой столкновения рысака Печорина с бедным чиновником Красинским начинается «Княгиня Лиговская». Это происшествие, являющееся идеологической основой темы Печорин—Красинский — главный сюжетобразующий момент романа. Отношения Печорина с Елизаветой Николаевной Негуровой, связь с которой он использует для приобретения скандального успеха в свете, — другой основной психологический «компонент» романа Лермонтова.

«Княгиня Лиговская» была опубликована в «Русском вестнике» только в 1882 г. (январская книжка журнала). Достоевский, следовательно, не мог прочитать напечатанный текст, но рукопись находилась в редакции «Русского вестника», с которой писатель, как известно, поддерживал тесные отношения в 60-х—начале 70-х годов. Читал ли Достоевский рукопись «Княгини Лиговской»? Чтобы с вероятностью ответить на этот вопрос, нужно выяснить, находилась ли рукопись лермонтовского романа в редакции журнала минимум за шестнадцать лет до ее публикации, т. е. до того времени, когда Достоевский отправился с женой в заграничное путешествие (весна 1867 г.).

В жизни Достоевского до этого путешествия был период, когда он был частым гостем редакции «Русского вестника» — лето 1866 г., время печатания «Преступления и наказания». В это время Достоевский живет под Москвой, в Люблине, по соседству с семьей своей сестры Веры Михайловны Ивановой. «Раз в неделю Достоевский ездил в Москву для переговоров

как-то по-калмыцки, криво; была бледна, скулиста, смугла и худа лицом; но было же нечто в этом лице побеждающее и привлекающее! <...> В этой натуре, конечно, было много прекрасных стремлений и самых справедливых начинаний (ср. с высказываниями Печорина из «Героя нашего времени», — А. В.); но всё в ней как бы вечно искало своего уровня и не находило его, всё было в хаосе, в волнении, в беспокойстве» (10, 88—89). Последнее замечание Достоевского переключается с характеристикой, данной им Лермонтову в «Ряде статей о русской литературе» (январский выпуск «Времени» за 1861 г.).

со своими редакторами по „Русскому вестнику“, — пишет биограф.²

Есть любопытное высказывание Достоевского, которое может служить косвенным подтверждением знакомства писателя с Печориным из «Княгини Лиговской». В февральском выпуске «Дневника писателя» за 1876 г., раздражено и желчно рассуждая о «злых человечках», имея в виду при этом людей печоринского склада, Достоевский пишет: «Да и сам-то Печорин убил Грушницкого потому только, что был не совсем казист собой в своем мундире, и на балах высшего общества, в Петербурге, мало походил на молодца в глазах дамского пола» (XI, 101). Применительно к Печорину из «Героя нашего времени» Достоевский явно ошибается («Его кожа имела какую-то женскую нежность; белокурые волосы, вьющиеся от природы, так живописно обрисовывали его бледный, благородный лоб <...> у него был немного вздернутый нос, зубы ослепительной белизны и карие глаза».³ Заканчивая описание внешности героя, издатель «Журнала Печорина» говорит прямо противоположное тому, о чем позднее скажет Достоевский: «Скажу в заключение, что он был вообще очень недурен и имел одну из тех оригинальных физиономий, которые особенно нравятся женщинам».⁴ Напрашивается мысль, что Достоевский «путает» Печорина с Лермонтовым, что, как уже не раз было отмечено учеными, вообще свойственно Достоевскому. Действительно, для писателя Лермонтов и Печорин часто совмещались в один тип личности как по одинаковой «скитальческой» сути их жизни, по изменчивости, противоречивости характеров, так и по преждевременной, трагической смерти.⁵

Однако в данном случае Достоевский имеет в виду конкретную ситуацию романа, что плотно «привязывает» героя к литературному материалу. Тем более что имя Печорина в этом высказывании стоит рядом с пушкинским Сильвио. На наш взгляд, маловероятно, что Достоевский мог «спутать» в данном случае Печорина с автором романа. Но он вполне мог иметь в виду другого Печорина, из «Княгини Лиговской», который «...на балах <...>с своею невыгодной наружностью терялся в толпе зрителей, потому что самолюбие его страдало».⁶ Достоевский прекрасно знал текст романа «Герой нашего времени» — тому есть много доказательств — и вряд ли мог «перенести» яркий, запоминаю-

² Гроссман Л. П. Достоевский. М., 1965, с. 365 (Жизнь замечательных людей).

³ Лермонтов М. Ю. Собр. соч., т. IV. М.—Л., 1962, с. 332.

⁴ Там же, с. 333.

⁵ Вот образцы двух высказываний Достоевского о Лермонтове: «Мы долго следили за ним, но, наконец, он где-то погиб — бесцельно, капризно и даже смешно» (XII, 51). О Печорине: «От злобы и как будто на смех Печорин бросается в дику, странную деятельность, которая приводит его к глупой, ненужной смерти» (XIII, 103).

⁶ Лермонтов М. Ю. Собр. соч., т. IV, с. 176.

щийся эпизод романа (дуэль Печорина с Грушницким) на судьбу Лермонтова. К тому же сама логика рассуждений Достоевского предполагает возможность ассоциативной ошибки по литературному ряду.

Но была ли рукопись романа «Княгиня Лиговская» в 1866 г. в «Русском вестнике»? Известно, что рукопись была у кн. А. И. Васильчикова — секунданта Лермонтова на дуэли последнего с Мартыновым.⁷ Однако дальнейшая судьба рукописи вплоть до ее печатания не представляется ясной. В Отчете Публичной библиотеки за 1882 г. судьба рукописи выглядит так: «Кн. А. И. Васильчиков—П. А. Висковатов—1882—И. П. Б.».⁸ Так как Висковатов был лично знаком с А. Васильчиковым и не раз с ним беседовал, то предполагалось, что рукопись была передана Васильчиковым Висковатову лично для ознакомления и публикации в «Русском вестнике». Естественно, если бы дело обстояло именно так, то предположение о возможности знакомства Достоевского с рукописью не позднее 1867 г. отпало бы.

Однако дело обстоит не так, и путь рукописи от князя Васильчикова к моменту ее выхода в свет нуждается в уточнении.

П. А. Висковатов в предисловии к журнальной публикации «Княгини Лиговской» пишет так: «Содержание романа Аким Павлович (Шан-Гирей, — А. В.) не помнил, знал только, что было написано несколько глав и что в нем впервые встречалось имя Печорина и княгини Лиговской. Эта рукопись не находилась между тетрадами Михаил Юрьевича, попавшими в Публичную библиотеку через Хохрякова и пожертвованными туда Шан-Гиреем.

Понятно, что известие о существовании романа, в коем описывается г-жа Хвостова и, главное, является впервые Печорин, меня весьма заинтересовало. Вдруг получаю я из Москвы известие, что в редакции „Русского вестника“ *давно находится* (курсив мой, — А. В.) ненапечатанная повесть Лермонтова под заглавием „Княгиня Лиговская“ и что редакция не решается ее печатать, не зная, к кому обратиться за разрешением. Я тотчас написал Шан-Гирею, который формально передал мне право на издание, с тем чтобы по отпечатании романа рукопись была передана мною в Императорскую Публичную библиотеку. Вследствие некоторого недоразумения редакция выслала мне рукопись уже по отпечатании ее».⁹

Таким образом, Висковатов не получал рукописи от Васильчикова и вообще рукопись попала ему в руки уже «через» «Русский вестник», а «Княгиня Лиговская» *давно* находилась в редакции журнала. К сожалению, точной даты, когда рукопись

⁷ Подробнее о кн. А. Васильчикове см.: Герштейн Э. Судьба Лермонтова. М., 1964.

⁸ Отчет пмп. Публичной библиотеки за 1882 год, с. 41.

⁹ Русский вестник, 1882, № 1, с. 120.

попала в редакцию, установить не удалось, но есть косвенное подтверждение тому, что рукопись лермонтовского романа лежала в редакции долгое время.

Записывая на последнем, пятьдесят седьмом, листе рукописи историю ее публикации, П. Висковатов говорит о том, что рукопись «была принесена, сколько помнили в редакции» (здесь и далее курсив мой; — А. В.), покойным А. И. Васильчиковым — секундантом Лермонтова на несчастной дуэли. Редакция *долго* не печатала, и лишь по смерти Васильчикова *вдруг объявилось*, что там находится эта рукопись. Не решались печатать, не имея разрешения. Обращались ко мне через третье лицо. Я написал А. П. Шан-Гирею, кому мне передать право на рукопись с тем, чтобы она была напечатана под моим наблюдением и затем отдана в Публичную библиотеку». ¹⁰

Выражение «сколько помнили в редакции» явно указывает на значительную отдаленность во времени даты появления рукописи в редакции «Русского вестника». Обращает на себя внимание и другой факт: хлопоты по печатанию романа начались по смерти А. Васильчикова (1881). Смерть князя, принесшего когда-то рукопись романа в редакцию, послужила как бы толчком к розыскам («вдруг объявилось») и хлопотам по его опубликованию.

Все вышеизложенное позволяет, на наш взгляд, с известной определенностью предположить, что Достоевский мог познакомиться с рукописью «Княгини Лиговской».

Т. П. МАЗУР

ДОСТОЕВСКИЙ И СЛУЧЕВСКИЙ

В 1889 г. вышел первый том третьего издания «Полного собрания сочинений» Ф. М. Достоевского с очерком жизни и деятельности писателя. Автором его был поэт К. К. Случевский.

Первые посмертные биографии Достоевского были написаны О. Миллером, Н. Страховым, Д. Аверкиевым,¹ людьми, которые близко знали писателя и часто встречались с ним. Все они подчеркивали факт личного знакомства с Достоевским. Так, Н. Страхов писал: «... близость наша была так велика, что я имел полную возможность знать его мысли и чувства».²

В очерке К. Случевского ни разу не упомянуто о знакомстве или близости с Достоевским. Однако мемуарная литература, лич-

¹⁰ ГПБ, ф. 429, Лермонтов, ед. хр. 5, II, л. 57 об.

¹ По свидетельству Е. А. Штакеншнейдер, А. Г. Достоевская была недовольна очерком Д. В. Аверкиева (см.: Штакеншнейдер Е. Дневник и записки. Л., 1934, с. 449).

² Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч., т. I. СПб., 1883, с. 179.

ный архив Случевского, письма Достоевского дают возможность не только говорить о знакомстве, но и проследить взаимоотношения писателей.

В «Библиографическом указателе», составленном А. Г. Достоевской, указано, что Достоевский познакомился со Случевским в 1874 г.³ Это подтверждается письмом Достоевского к жене из Эмса от 28 (16) июня 1874 г., в котором он сообщает: «Да встретился я, или лучше сказать, подошел ко мне в саду (потому что сам никого не узнаю) Случевский (литератор, служит в цензуре, редактирует «Иллюстрацию») и с радостью возобновил со мной знакомство. Я его мельком встречал зимой в Петербурге. . .» (II, III, 108).

Действительно, первые встречи Достоевского и Случевского могли происходить зимой, в связи с подготовкой к изданию литературного сборника «Складчина», в котором оба принимали участие. «Складчина» — литературный сборник, составленный из трудов литераторов в пользу пострадавших от голода в Самарской губернии. Печатался он сразу в нескольких типографиях бесплатно, тиражом 10 тыс. экземпляров, стоимостью 3 руб. Вскоре Самарскому благотворительному комитету было переведено 22 тысячи рублей для голодающих. В «Складчине» участвовали Ф. М. Достоевский, М. И. Погодин, Я. П. Полонский, М. Е. Салтыков-Щедрин, К. К. Случевский, И. С. Тургенев. Случевский был одним из редакторов «Складчины». Имеются его письма к Н. А. Некрасову с приглашением участвовать в этом сборнике.

С литературным творчеством Случевского Достоевский, вероятно, познакомился раньше, после появления первых его стихотворений в «Современнике» в 1860 г. (в № 1—3, 5). Конечно, он следил за той полемикой, которая разгорелась вокруг этих стихов между сторонниками гражданской поэзии и представителями так называемого «чистого искусства». Достоевский весьма доброжелательно отнесся к первым выступлениям поэта, о чем говорят его письма и статьи 1860-х годов. В письме от 25 марта 1860 г. А. Н. Плещеев, отвечая на не дошедшее до нас письмо к нему Достоевского, говорит: «... О тургеневском романе я с тобой ни в одной йоте не согласен. О Случевском тоже *не совсем* (курсив мой, — Т. М.), впрочем, я не мастер разбирать разные тонкости <...> Может, из Случевского и выйдет что-нибудь — не говорю против этого. А что он обходится без заимствованных чувствований — это действительно хорошо. — Бандурист и по идее хорош, да и теплота, задушевность есть — а без них нет поэзии...»⁴ Немаловажное значение имело, очевидно, и то, что

³ Библиографический указатель сочинений и произведений искусства, относящихся к жизни и деятельности Ф. М. Достоевского, сост. А. Г. Достоевская. СПб., 1906, с. 264.

⁴ Ф. М. Достоевский. Материалы и исследования под ред. А. С. Долинина. Л., 1935, с. 453—454.

горячим защитником поэзии Случевского был Ап. Григорьев, с которым у Достоевского именно в это время наметилось сближение. В критических статьях за 1861 г. у Достоевского вновь встречаются одобрительные упоминания о Случевском (XIII, 38).

Более близкое знакомство писателей состоялось, очевидно, в салоне Е. А. Штакеншнейдер.⁵ В феврале 1879 г. М. А. Загуляев в письме к Случевскому сообщает о просьбе Штакеншнейдер познакомить ее с автором «В снегах».⁶ И далее Загуляев пишет, что знакомство «с этим милым семейством *обязательно* для каждого русского писателя, желающего, чтоб о нем говорили».⁷

В «Дневнике» Е. Штакеншнейдер имеется запись от 15 октября 1880 г., где рассказывается об очередном вторнике, на котором читали Достоевский, Загуляев, Случевский, Аверкиев.⁸ В своих воспоминаниях А. Г. Достоевская описывает любительский спектакль «Дон-Жуан», поставленный на вечере у Штакеншнейдер в 1880 г., где участвовали жена драматурга С. А. Аверкиева, Случевский и Страхов. Спектакль очень понравился Достоевскому, особенно он аплодировал Страхову.⁹

1880 год был годом наиболее близких и частых встреч двух писателей. В архиве Случевского имеется письмо от В. Гаевского, председателя Литературного фонда. Гаевский сообщает: «Я заходил к Вам сегодня просить Вашего участия в Пушкинском чтении, которое предполагается 26 окт., в воскресенье, в 8 ч. вечера в зале городского кредитного общества. Меня надоумил обратиться к Вам Ф. М. Достоевский...»¹⁰

Затем О. Миллер по просьбе Достоевского обращается в письме к Случевскому с предложением принять участие в литературном вечере в пользу Славянского общества. И просит его прочесть «два <...> прекрасных стихотворения „Бандурист“ и „Ночь и День“».¹¹ В этом вечере участвовал и Ф. М. Достоевский.

Первым откликом К. Случевского на смерть Ф. М. Достоевского было стихотворение «Памяти Достоевского», появившееся в «Новом времени» 1 февраля 1881 г. Это же стихотворение Случевский прочел 14 февраля 1881 г. на Общем собрании С.-Петербур-

⁵ Елена Андреевна Штакеншнейдер — дочь известного петербургского архитектора А. И. Штакеншнейдера. В ее доме собирались видные представители литературы и искусства. Ф. М. Достоевский неоднократно бывал здесь, особенно часто в 1879—1880 годах. См. об этом: Штакеншнейдер Е. Дневник и записки, с. 426, 431, 433.

⁶ Поэма К. Случевского «В снегах» была опубликована: Новое время, 1879, 1 января, № 1, приложение.

⁷ ГИМ, ОПИ, ф. 359, щ. 151/229.

⁸ Штакеншнейдер Е. Дневник и записки, с. 426.

⁹ Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников, т. II. М., 1964, с. 405.

¹⁰ ГИМ, ОПИ, ф. 359, щ. 151/152.

¹¹ Там же, щ. 151/110.

бургского благотворительного общества, посвященном памяти Ф. М. Достоевского.

Три дня в тумане солнце заходило...
И на четвертый день безмерно велика,
Как некая духовная река,
Тебя толпа к могиле уносила...
И от свечей в руках, от пламени кадила,
От блеска наших слез, и от живых цветов,
Качавшихся на зелени венков, —
Бессмертие, приди, твой светоч засветило.
И приняла тебя земля твоей Отчизны!
Дороже стала нам одною из могил
Земля, которую, без всякой укоризны,
Ты так мучительно и смело так любил!..¹²

Мы воспроизводим первую редакцию стихотворения; позже оно было переработано и опубликовано во втором томе Сочинений Случевского в 1899 г. уже в ином варианте.

В 1887 г. Случевский оказывает помощь и содействие А. Г. Достоевской в организации школы им. Ф. М. Достоевского в Старой Руссе. Об этом свидетельствуют письма Анны Григорьевны к Случевскому, полные искренней благодарности. В письме от 7 июня (26 мая) 1887 г. А. Г. Достоевская пишет: «Позвольте мне, искренноуважаемый Константин Константинович, просить Вашего позволения поднести Вам полное собрание сочинений Федора Михайловича. Это было моим давнишним и искренним желанием: покойный Федор Михайлович так любил Вас, как человека, и так высоко ставил Ваш талант!

Позвольте мне еще и еще раз благодарить Вас, глубокоуважаемый Константин Константинович, за доброе внимание к школе имени Федора Михайловича и за ту великодушную готовность, с которой Вы взялись ей помогать».¹³

А. Г. Достоевская устраивает ряд вечеров памяти мужа, на которых писатели выступают с чтением его произведений. В вечерах этих принимал участие и Случевский. В письме к А. Г. Достоевской он пишет: «Мое имя для афиши мало что значит, но если Вы думаете, что я не лишний, то я в Вашем распоряжении. Память Федора Михайловича для меня неугасаема. Что читать? Не поможете ли выбрать...»¹⁴ И спустя несколько дней в следующем письме Случевский опять советует: «„Исповедь Верховенского“ — прелестная вещь, и я бы просил тогда испро-

¹² В последних строках стихотворения, очевидно, скрыт полемический намек на строки Н. А. Некрасова из «Медвежьей охоты»:

Ты стоял перед Отчизною,
Честен мыслью, сердцем чист.
Воплощенной укоризною,
Либерал-идеалист!

¹³ ГИМ, ОПИ, ф. 359, ш. 151/225.

¹⁴ ГБЛ, ф. 212. II. 8.105, п. 2.

сдать разрешение на главу II, стр. 265—281, причем позволил бы себе сделать тоже сокращение, как и в прошлый раз; если Вы найдете удобнее „Похороны Покровского“, то и это мне по сердцу, что прикажете — то и будет прочтено... Во вторник Аверкиева будет так любезна, что прочтет со мною у Штакеншнейдера мою новую вещь, которую так бы хотелось прочесть Федору Михайловичу!»¹⁵

Впервые мысли о творчестве Достоевского и его значении были изложены Случевским в путевых заметках «По Западу России» в 1877 г. в описании посещения Старой Руссы.¹⁶ «Литературно-образовательное значение Достоевского, — пишет он здесь, — очень велико. Крупными, совершенно самостоятельными чертами обрисовывается его литературная личность и даст на долгое-долгое время не только предмет для чтения, для критических оценок всякого рода, но и для исследований болезней души вообще. В этом он разделит участь с Шекспиром <...>» Далее, отмечая темные краски жизни, разбросанные повсюду в произведениях Достоевского, Случевский отмечает: «Но на этом темном фоне скорбных „скитаний“ духа человеческого вырисовываются у Достоевского другие, светлые очертания людские, иногда мимолетно, как зарницы, иногда с неподвижною мощностью электрического света; зачастую темный профиль человека, сразу, по одному слову, наливается светом, и там, где были черные черты, искрится яркий блеск и преображенная до неузнаваемости фигура греет вас и любовью, и светом, и всюю силою глубокой, истинной веры в бога, в Россию и в ее людей...»¹⁷

Постоянные раздумья о творчестве Достоевского, которое своим содержанием и идеями накладывает отпечаток на поэзию Случевского, общение с Анной Григорьевной привели поэта к мысли написать очерк о Достоевском.

Случевский изучает вышедшую литературу о Достоевском, тщательно ищет собственную форму очерка. При этом неоднократно он советуется с Анной Григорьевной, обращается к ней за помощью, извещает ее о ходе своей работы. В письме от 5 января 1889 г. Случевский сообщает: «Думал, думал и наконец поймал то, что мне нужно о незабвенном Федоре Михайловиче. Написать это пустяки, задумать — это главное и, как сказано, я попал на путь! Рад от души. Нет ли у Вас случайно, а если нет, то нельзя ли достать: 1) Булич. Ф. М. Достоевский и его сочинения. Историко-литературные очерки. Казань; 2) Михайловского „Жестокий талант“. Мне особенно дорого в том, что я попал на дорогу, то — как я попал! Очерк будет художествен и трогателен,

¹⁵ Там же, п. 4. — Очевидно, речь идет о новой поэме «Элоа» (1883).

¹⁶ Московские ведомости, 1887, 26 августа, № 234. — К. К. Случевский совершил путешествие по России в 1886—1888 гг., сопровождая вел. кн. Владимира Александровича. Результатом поездок явились историко-этнографические очерки «По Северо-Западу России».

¹⁷ Случевский К. К. По Северо-Западу России. СПб., 1897, с. 290.

как и сам великий покойник. . . Хотя я рассчитываю представить Вам работу к 20 января, но подарите мне еще 10 дней, хочу прочесть Страхову и Милюкову, а также и Миллеру». ¹⁸

Спустя несколько дней Случевский опять обращается с просьбой к Анне Григорьевне: «Соблаговолите, многоуважаемая Анна Григорьевна, — прислать также, *если есть*, чудесную статью Суворина при посещении покойного в день смерти. Помню — она горячая. Я увлечен работой и ничего другого не могу, я постоянно беседую с Федором Михайловичем». ¹⁹

В ответном письме от 6 января 1889 г. А. Г. Достоевская пишет: «Вы меня чрезвычайно обрадовали добрым известием о том, что Вы попали на настоящий путь и что работа Ваша пойдет теперь без затруднений. Я вполне убеждена, что Вы превосходно справитесь с вашей задачей, и с большим нетерпением жду возможности прочесть очерк. Я хочу просить Вас, глубокоуважаемый Константин Константинович, приготовить статью для набора к 25-го января. Я обещала выдать последний том еще к Рождеству, и меня уже и теперь мучают подписчики своими напоминаниями. Хотелось бы выдать том в самых первых числах февраля. Простите меня, что так тороплю Вас, но так сложились обстоятельства. Присылаю при сем две книги: „Жестокий талант“ Михайловского и статью Булича». ²⁰

Работа над очерком захватила Случевского полностью; через довольно короткий срок, а именно 17 января 1889 г., он послал Анне Григорьевне письмо с сообщением: «... 25 вечером, в 9 часов, у меня соберутся для слушания очерка: Майков, Миллер, Страхов, Милюков и Аверкиев. Ваше присутствие и председательство совершенно необходимо». ²¹ Письма-приглашения были разосланы Случевским и всем упомянутым писателям. Как мы видим, это в основном первые биографы и наиболее близкие Достоевскому люди. Правда, на чтении не был из-за болезни Н. Страхов, о чем с большим сожалением он сообщил Случевскому в письме от 25 января 1889 г. ²²

После обсуждения очерка и отсылки первой корректуры в типографию Случевский 9 февраля 1889 г. сообщает Достоевской: «Возвращаю Вам, глубокоуважаемая Анна Григорьевна, материалы, любезно предоставленные мне. Они мне очень и очень пригодились — желал бы только, чтобы работа моя удовлетворила вполне Вашему требованию». ²³

Очерк, написанный Случевским, показал, какое огромное значение придавал он творчеству Достоевского, которого ставил выше всех из современных русских писателей, называя его «три-

¹⁸ ГБЛ, ф. 212. II. 8. 105, п. 2.

¹⁹ Там же, п. 7.

²⁰ ГИМ, ОПИ, ф. 359, ед. ш. 151/228.

²¹ ГБЛ, ф. 212. II. 8. 105, п. 9.

²² ГИМ, ОПИ, ф. 359, ед. ш. 151/16.

²³ ГБЛ, ф. 212. II. 105, п. 11.

буном или вечевым человеком». Говоря о сложности, с которой придется столкнуться исследователю при создании жизнеописания Достоевского, Случевский дает в очерке обзор критической литературы. При этом он отвечает всем упрекавшим писателя за «насильственное суммирование зла и печали» словами: «... кем и когда признано за возможное упрекать писателя в том, что он избрал для себя ту или другую особенность творчества. Вопрос не в том, что, а как изобразил писатель то, что задумал изобразить».²⁴

В своем очерке Случевский сопоставлял прозу Достоевского с творениями художников-живописцев: «Его смелые обрисовки <...> близки к светотени Рембрандта, Рибейры, Караваджо и Доминикино...»²⁵ Интересны суждения Случевского — поэта и критика — о близости творчества Достоевского к поэзии: «Достоевский страстно любил поэзию», однако «ему при вечном накопании новых мыслей, медленная обработка формы стиха была не по плечу <...> Но это нисколько не мешает ему быть и оставаться поэтом <...> из произведений покойного можно бы было выбрать огромное количество превосходнейших поэтических мыслей, образов, дум, настроений, чувств и страсти, вполне пригодных для целого цикла своеобразнейших стихотворений; эти места, так сказать, почти готовые стихотворения в прозе, вставленные отдельными яркими цветными камешками на широких плоскостях мозаик его длинных работ».²⁶

Мы привели большой отрывок из очерка Случевского, так как он имеет значение не только для характеристики творчества Достоевского, но и для понимания поэзии и самого Случевского.

Переключка стихотворений Случевского с произведениями Достоевского уже была отмечена А. В. Федоровым, который выделяет стихотворение Случевского «После казни в Женеве», «проникнутое пафосом неприятия уродливой, жестокой и несправедливой жизни». Он сопоставил его с рассказом Ивана Карамазова о казни одного убийцы в Женеве («Братья Карамазовы», ч. 2, кн. 5, гл. 4 — «Бунт»). Федоров замечает при этом, что «сопоставление двух „казней в Женеве“ не означает, что Случевский заимствовал идею и образы из „Братьев Карамазовых“ <...> речь может и должна идти не о факте заимствования, а о дальнейшем, не менее остром развитии определенных мыслей и образов, о проявлении идейной и художественной связи».²⁷

Особенно остро в творчестве Случевского поставлен философский вопрос о первопричине зла. Ярким примером отражения этой проблематики является поэма «Элоа» (1883). Она являет собой

²⁴ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч., т. I. СПб., 1889, с. XXIX.

²⁵ Там же, с. XXVIII.

²⁶ Там же, с. XXXIII.

²⁷ Федоров А. В. Поэтическое творчество К. К. Случевского. — В кн.: Случевский К. К. Стихотворения и поэмы. М.—Л., 1962, с. 23—24 («Библиотека поэта». Большая серия).

напряженный спор о добре и зле, о первопричине и сущности зла в мире. В монологе Сатаны звучит лейтмотив Ивана Карамазова — за зло ответственно добро. Проповедуя добро, Достоевский видит в нем силу, способную на все, однако предельная доброта князя Мышкина (народом названного Идиотом) не достигла цели. Таким образом, доброта — своеобразное зло, так как, не сопротивляясь, способствует злу и тем вредит обществу и человеку. У Случевского эта мысль выражается в словах:

Зло от добра порой неотлично;
В их общей вялости болеет мир...²⁸

В поэме «В том мире» (1902) добро и зло приобретают форму нарочито резкую. Добро и зло не существуют сами по себе, их носителями являются люди, а значит, во власти людей дать проявление тому или другому началу.

Добра и зла в природе нет:
Их мощь лишь в людях прѣстует,
И в них добро — развитье, свет,
Зло — смерть, развитье убивает.

* * *

Добру присуще быть всегда охраной
И защищать всё то, что в жизнь пошло
Мешать, вредить, злорадствовать, печалить
И умерщвлять, что можно, — это зло!²⁹

Случевский, подобно Достоевскому, был религиозен. Однако на путях и перепутьях жизни он часто, как Достоевский, не только сомневался и терял веру, но доходил до страстного отрицания бога. Как поэт мысли, в истории русской литературы он сыграл скорее роль Мефистофеля; в его поэзии столько скепсиса, сомнения и отрицания, которые мало гармонировали с религиозными идеалами. Ко всем творениям Случевского можно было бы поставить эпиграфом строки из его стихотворения «Я видел Рим, Париж и Лондон»:

Я богу пламенно молился,
Я бога страстно отрицал...³⁰

Художественный мир Достоевского вращается вокруг человечества, а не вокруг бога. «Найти человека в человеке» — так формулирует Достоевский основную задачу искусства.³¹

Отрицая бога, Случевский в своей поэзии обращался к человеческому уму. Человеческий ум для Случевского есть наивысший синтез всех сил и энергий, данных на земле природе и самому

²⁸ Случевский К. К. Стихотворения и поэмы, с. 366.

²⁹ Случевский К. К. Забытые стихотворения. Мюнхен, 1968, с. 107 и 109.

³⁰ Случевский К. К. Стихотворения и поэмы, с. 234.

³¹ Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского. СПб., 1883, с. 373 (Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч., т. I).

человеку. Поэт верит в мощь человеческой мысли, и в то, что придет день, когда добро и зло будут взвешены на весах науки и человек победит:

Сумеют люди вскрыть причинности добра,
Зло расчленият и в нем паи отметят.
Мы в полночи теперь, далеко до утра,
В нас только проблески сознания слабо светят.³²

Достоевский был дорог Случевскому до конца его дней, вероятно, поэтому он дорожил и своим «Очерком». Об этом читаем в его письме к А. Г. Достоевской от 2 февраля 1904 г.:

«Беспокою Вас, сердечнотчимая Анна Григорьевна, моею искреннею просьбою!

Нет ли у Вас, случайно, моей биографии Федора Михайловича? Я собираю свои разбросанные работы, и этой именно, которая, кажется, была по сердцу, у меня нет.

Если просьба моя может быть исполнена, то сообразовалите дать два слова в ответ по адресу: Фонтанка, 127. Пользуюсь слушаем и свидетельствую мое глубочайшее и искреннейшее почтение».³³

Для Случевского Достоевский был выше всех современных ему писателей; он воплотил в своих персонажах противоречия мира действительности и требования философской мысли. В своем отношении к Достоевскому, к его творчеству, Случевский-художник поднялся выше Случевского-публициста.

М. Д У Н А Е В

ДОСТОЕВСКИЙ И ШМЕЛЕВ

Среди имен писателей, оказавших то или иное влияние на творчество и мировоззрение И. С. Шмелева, одним из первых необходимо назвать Ф. М. Достоевского. Воздействие это неоднозначно. В лучшем, что он написал, Шмелев был продолжателем традиций великого писателя в русской литературе начала XX в., воспринявшим сильные стороны его реализма. Взаимосвязь и взаимоотталкивание с творчеством Достоевского порою ясно осознавались самим Шмелевым, иногда же проявлялись в его произведениях стихийно.

Шмелев начал свой творческий путь как певец «униженных и оскорбленных». Подобно Достоевскому, он разоблачает жестокость власти денег, с состраданием описывает тех, кто является жертвой буржуазной эксплуатации. Демократизм и любовь к народу-труженику постоянны в его произведениях.

³² Случевский К. К. Забытые стихотворения, с. 42.

³³ ГБЛ, ф. 242, III. 7. 105, п. 15.

Изображение жизни «униженных и оскорбленных» тесно смыкается у Шмелева с темой «маленького человека» — давней и традиционной темой передовой русской литературы. Оценивая значение романа Достоевского «Бедные люди», Шмелев позднее писал: «Вопросы социальные явно проступали в романе „Бедные люди“, что и восхитило Белинского: впервые в русской литературе ставился вопрос о страдании „маленьких людей“». ¹ Конечно, не совсем верно было связывать самое зарождение темы «маленького человека» с «Бедными людьми», но в данном случае важно то, что для Шмелева эта тема была неразрывно сплетена с именем Достоевского, и разрабатывая ее в собственном творчестве, он считал себя в известном смысле преемником великого писателя.

Шмелева с Достоевским сравнивала еще дореволюционная критика. Первым это сделал Львов-Рогачевский, прямо указавший на сходство центральных образов повести «Человек из ресторана» (1911) с «маленькими людьми» Достоевского. ² Критик газеты «Россия» А. Б-н (А. К. Бороздин) писал о «Человеке из ресторана», что повесть эта «имеет то же значение для нашего времени, какое некогда имели „Бедные люди“». ³ Такого же мнения придерживался А. Бурнакин, проводивший параллель между Макаром Девушкиным и Яковом Скороходовым. ⁴

Шмелев, однако, не только наследовал демократические позиции, но, в известном смысле, развивал их. Герой его произведений — не просто угнетенный и оскорбленный социальными условиями «маленький человек». Он начинает осознавать свое положение, изучает и оценивает окружающую действительность, в нем поднимается протест, стремление к борьбе с неправдой жизни. Таковы, например, герой рассказа «Жулик» мелкий чиновник Крошкин или (в большей степени) нищий сапожник Уклеякин.

Психологический рисунок некоторых характеров у Шмелева также заставляет нас вспомнить Достоевского. Самым показательным примером является образ Кривого, жильца Скороходовых («Человек из ресторана»), выписанный с большой художественной силой, с глубоким проникновением в психологию человека, надорванного непосильными тяготами жизни. В душе Кривого — и «дьявольская» гордость, и отчаяние, и ненависть к людям, и униженность перед ними. Кривой и жалок в своем ничтожестве, и трагичен в безысходности своего положения, и отвратителен в предательстве. Он других заставляет страдать, являя перед всеми свою подлость и высокомерие, сочиняя доносы в полицию, и сам страдает прежде и больше всех. Его изощренная чувствительность позволяет ощутить по отношению к себе малейшую ложь. Когда, например, Скороходов после выражения искреннего

¹ Шмелев в Ив. О Достоевском. Париж (без даты), с. 12.

² См.: Современный мир, 1911, № 10, с. 334—335.

³ Россия, 1912, 29 февраля, № 1930, с. 4.

⁴ См.: Новое время, 1912, 24 февраля, № 12914, с. 5.

сочувствия Кривому, но все же из опасения новых неприятностей и доносов хочет «задобрить» своего жильца и предлагает ему «пирожка закусить», тот воспринимает это как тяжкое оскорбление: «Чи-то-ссс? Пир-рожка-а? Это вы что же, на смех? На тебе пирожка! Ты вот, сукин сын, такой мерзавец, Кривой!.. Вы меня всё Кривым!.. а мы тебе пирожка?.. А? Вам за пирожок надо покою ночного? Купить меня пирожком? А утром вы мне пирожка предложили? Вы два пирога пекли и не предложили!..»⁵ Кривой и страдает, и наслаждается своими страданиями. Быстрые перемены от одного настроения к другому вследствие душевного надрыва и изломанности натуры, одновременно гордой и находящей удовольствие в самоуничтожении, безысходность отчаяния и ненависть к окружающим придают образу Кривого резко трагическую окраску. За оскорбление своего самолюбия Кривой стремится отомстить всем — и правым и виноватым. Этот образ вполне сопоставим с образами кривляющихся, заносчивых, самоунижающихся и страдающих «шутов» Достоевского типа штабс-капитана Снегирева. Душевный надрыв приводит Кривого к самоубийству, мысль о котором с наслаждением рассматривает как акт мести своим «мучителям»: «Все супротив меня! Ну, так знайте! Я всем присчитал: и пристава, подлецу, и дорогой супруге, и всем!.. И всем вам язык покажу! Будьте покойны!»⁶ Перед смертью Кривой пишет ложные доносы в полицию на своих оскорбителей.

В произведениях Шмелева слышится горячий протест против «нравственных пятен» высшего сословия, обличение человеческой подлости и лицемерия. Говоря словами Горького, давшего в свое время точную и меткую характеристику Достоевского, можно сказать, что в творчестве Шмелева (особенно в таких произведениях, как повесть «Человек из ресторана» или рассказ «Забавное приключение») пробудилась «большая совесть наша». Однако идеал, противопоставленный автором всем отрицательным сторонам действительности, противоречив.

С одной стороны, Шмелев тяготеет к «божьей правде» героев, подобных «старичку, который торговал теплым товаром», с другой — он нередко сочувствует правде революционеров. В целом, противопоставление этих двух «правд» для творчества Шмелева не характерно. В поисках идеала писатель все более обращался к идее «нравственного просветления», к вере в надсоциальные законы «светлого неба». Этические основы жизни человека он связывал с основами религиозными, и, как сам впоследствии говорил, эта же идея представлялась ему главной у Достоевского, несомненное влияние которого прослеживается в небольшой повести Шмелева «Лик скрытый» (1916). Скрытый лик жизни пытается увидеть и обрести в душе своей ее герой капитан Шеметов: он рассуждает о науке «жизни Мировой Души, о Миро-

⁵ Шмелев И. Человек из ресторана. М., 1957, с. 45.

⁶ Там же, с. 47.

вом Чувстве, о законах направляющей Мировой Силы. Вы верите в незыблемые законы материи, — говорит Шеметов материалисту, — их вы можете уложить в формулы. Но есть законы, которые в формулы еще никто не пробовал уложить <...> Ее законы еще и не нащупаны... и величайший, быть может, закон — закон непонятной нам Мировой Правды!»⁷ Шеметов «устанавливает» закон всеобщей ответственности человечества за все страдания, понесенные кем-либо на земле, «закон Великих Весов», на которых учитывается «и писк умирающего какого-нибудь самоедского ребенка, и мертвая жалоба обиженного китайца, и слезы нищей старухи, которая <...> плетется сейчас где-нибудь в Калужской губернии... и подлое счастье проститутки-жены, которая обнимает любовника, когда ее муж в окопах! Громаднейшие весы, а точность необычайная. Закон тончайшего равновесия».⁸ Искупление страданий Шеметов видит в необходимости новых страданий, и это искупительное страдание, новый «Крест», приведет человечество в «небесное Царствие».

Здесь много близкого и Достоевскому.

Можно провести прямую параллель между «писком умирающего какого-нибудь самоедского ребенка» и «слезинками ни в чем неповинного ребенка» у Достоевского. Идея искупления греха через страдание также характерна для автора «Братьев Карамазовых». Мысль о всеобщем равновесии и ответственности человечества за страдания каждого является дальнейшим развитием этой идеи и не случайно связывается героем повести с именем Достоевского.

« — Это что-то у Достоевского... — сказал Сушкин, но вспомнить не мог.

— Не знаю. А если у Достоевского есть — очень рад. Да и не может не быть у Достоевского этого. Он имел тонкие инструменты и мог прикасаться к Правде».⁹

Война представляется герою Шмелева как «сколачивание Креста», на котором будет принято человечеством искупительное страдание.

В «Лице скрытом» автор сталкивает две жизненные позиции, два подхода к сущности войны. Подпоручик Сушкин рассматривает войну как проявление воли и энергии деятельных людей, что, по его мнению, и составляет подлинную сущность жизни. Человек зависит от своей воли, от своих усилий, и только от этого. Но дальнейшие события показывают Сушкину, как мало зависят обстоятельства жизни от его воли, и он принимает в конце концов идеи Шеметова.

Сочетание этического и эстетического в оценке жизненных явлений характерно для повести Шмелева «Неупиваемая чаша»

⁷ Шмелев Ив. Рассказы, т. 8. М., 1917, с. 17—18.

⁸ Там же, с. 18.

⁹ Там же.

(1918). Истина жизни открывается крепостному художнику Илье Шаронову в моменты мистического единения с силами Добра и Правды, в которых он черпает энергию для создания чудотворной иконы «Неупиваемая чаша». Икона, явившаяся и прекрасным произведением искусства, воплотила в себе представление о некой небесной Красоте, законы которой незыблемы в этом мире и противопоставлены автором всем проявлениям зла. В этой мысли чувствуется отголосок идеи Достоевского: «Красота спасет мир».

Влияние Достоевского-мыслителя особенно явственно в мировоззрении и творчестве Шмелева в эмигрантский период его литературной деятельности. В эти годы Достоевский для Шмелева — прежде всего «дерзновенный мыслитель, пророк грядущей катастрофы».¹⁰ Борьба с мраком, утверждение веры в жизнь и добро — основное содержание Достоевского в понимании позднего Шмелева. Романы «Идиот» и «Братья Карамазовы» он называет «религиозными». Вопрос о боге, который, по мнению Шмелева, был главным в творчестве Достоевского, проявился в этих произведениях с особой силой. В «Идиоте» «победил бессмертный дух жертвы»,¹¹ в «Братьях Карамазовых» же автор подошел к дополняющей жертву идее «великой воли и деятельной любви».¹²

Таким образом, в отношении к Достоевскому отражается общая эволюция мировоззрения Шмелева. Если в дореволюционный период творчества его остро волновали вопросы социальной жизни, то в эмиграции интерес к ним постепенно вытесняется проблемами нравственно-религиозными. Именно под влиянием Достоевского «приземленный бытовик» Шмелев предпринимает в «Лике скрытом» и «Неупиваемой чаше» попытки философского осмысления действительности и выведения «мировых законов» бытия.

Г. А. ЛАПКИНА

В ПОИСКАХ НОВЫХ РЕШЕНИЙ

(Достоевский на советской сцене. 1920—1930 гг.)

1

Уже с конца XIX в. отчетливо обозначилось воздействие литературы на эстетику театра. Классическая русская проза заняла на сцене большое место, она во многом определила направление художественных поисков, расширила границы сценического реализма. Она оказалась необходимой для развития русской режиссуры. Эпическая в основе, но подвижная, вбирающая в себя раз-

¹⁰ Шмелев Ив. О Достоевском, с. 3.

¹¹ Там же, с. 21.

¹² Там же, с. 22.

породные элементы, форма романа весьма существенно повлияла не только на систему современных выразительных средств театра, но и на самое мышление мастеров сцены. Произведения Пушкина и Тургенева, Толстого и Достоевского органически вошли в жизнь театрального искусства и неприметно влияли на зрительское восприятие, меняя представления о законах сценичности, о драматической структуре. Но и роман «читался» иначе после появления его инсценировок. Процесс был двусторонним и единым.

Судьбы классической прозы на нашей сцене складывались, однако, по-разному. Речь не об удаче либо неудаче отдельных воплощений. Скорее — о принципах подхода к тому или иному автору вообще, к его творчеству в целом. И не было писателя, одно появление имени которого на афише вызывало бы большие споры, чем Достоевский. Провал спектакля или его блистательный успех тут ничего не доказывал. И в том и в другом случае дискуссия не затухала. Спорили о трактовке, о возможности, о допустимости сценической интерпретации Достоевского, спорили о сути его произведений, спорили с его героями, с ним самим.

«Театральность» романов Достоевского бросалась в глаза. Их форма, по справедливому замечанию исследователя, определялась концепцией реальности не как чего-то «здорового, спокойного, устойчивого», но «текущего, трагически разорванного, полного катастроф, надежд, захватывающих дух взлетов и падений...»¹ Динамика авантюрного сюжета, эпизодичность композиции, обилие диалогов, противоборства — как естественный и, пожалуй, основной способ существования героев — все как будто подтверждает мысль В. И. Немировича-Данченко, что «Достоевский писал как романист, но чувствовал как драматург».² «Не романы, а трагедии» — эта формула³ родилась как раз на рубеже веков, когда русский театр так интенсивно «осваивал» Достоевского. Она очень скоро стала почти общепринятой. Ее развивал Вяч. Иванов, поддерживали многие теоретики и критики. Но тогда же выяснилось и то, что эта «театральность» не гарантирует легкой удачи инсценировщику. Не случайно поэтому в то время права театра на Достоевского не признавали. В самом деле, большинство переделок были несостоятельны и в художественном, и в чисто театральном смысле. Вместо трагедии получалась мелодрама с «надрывом». Философская концепция мельчала, на первый план выходила уголовная хроника, в которой действовали «инфернальные» персонажи. И если эти ремесленные пере-

¹ Фридендер Г. М. Реализм Достоевского. М.—Л., 1964, с. 132.

² Чужой (Эфрос Н. Е.). Около «Карамазовых». Интервью с Вл. И. Немировичем-Данченко. — Речь, 1910, 21 сентября.

³ Мережковский Д. С. Толстой и Достоевский, т. I. СПб., 1903, с. 279.

делки господствовали в театре вплоть до середины 20-х годов, то не благодаря их внешней театральности, а вопреки ей.

На переломе двух веков роман идей, роман-трагедия был необходим русскому театру. Писатель открывал театру диалектику художественного анализа, новый способ восприятия реальности. Позволяя проникнуть в таинственные «глубины души человеческой», он открывал сложность, изменчивость связей личности и общества. Писатель умел «сквозь факты и лица, сквозь обстоятельства и поступки чувствовать и передавать тающиеся за ними всеобщие законы и силы».⁴ Катастрофичность, «предельность» изображаемого им мира, неразрешимость и всеохватность поставленных проблем, самый метод их постановки, все это отвечало эстетическим, философским, нравственным поискам искусства той поры.

Более того, Достоевский формировал особый тип актера, видоизменял самый способ сценического существования. Как ни парадоксально, на первый взгляд, это звучит, но именно Достоевский уберегал порой актеров от психопатологии и от «психологического» штампа.⁵ Ведь Достоевский не случайно с недоверием и даже недоброжелательством относился к психологии в общепринятом смысле этого слова. Он предлагал иное знание о человеческой душе. В его романах в каждый данный момент человек раскрывается как бы весь до донышка, но ни на мгновение не остается равным самому себе. Его внутренний мир не есть нечто определенное, он показан в процессе, в движении, у которого нет и не может быть конечного результата. И актеру играть приходится не столько развитие характера, сколько своего рода «отрицание отрицания». Открытый Достоевским подход к изображению душевной жизни заставлял актера отказываться от привычных приспособлений. И чем талантливее был артист, тем глубже впитывал он поэтическую систему Достоевского и навсегда оставался «его» актером. Конечно, существовали на сцене некие стандарты «достоевщины»: играли загадочность и взвинченность во что бы то ни стало, «инфернальность», подчеркивали вычурность душевных изломов, но складывались и подлинно творческие традиции.

Ярче всего современность поэтики Достоевского выявилась в спектаклях Художественного театра. В них резко отразился тот духовный кризис, который переживала в предоктябрьский период русская интеллигенция. И в других, не столь цельных по концепции постановках характеры героев подчас обретали действенность

⁴ Кирпотин В. Я. Разочарование и крушение Родиона Раскольникова. М., 1970, с. 7.

⁵ Об этом свидетельствуют и критики той поры, и сами деятели театра. См.: также: Герасимов Ю. Идеино-творческая позиция Вл. И. Немировича-Данченко в начале 1910-х годов и инсценировка романов Достоевского в Московском Художественном театре. — В кн.: Театр и драматургия. Л., 1976, с. 211 (Труды ЛГИТМиК, вып. 5).

первоисточника. Крупнейшие русские актеры — П. Орленев, В. Далматов, М. Дальский, Н. Ходотов, К. Яковлев и другие — силою своего таланта переносили на сцену фантастически ирреальную обыденность романов Достоевского, пронизанную темными страстями, «подпольными» чувствами, смятением мысли. Они находили тут *свою* тему, раскрывали современность идей великого писателя.

Главным оказывалось утверждение гуманных начал, сострадания обездоленным, показ широты русской природы, ее нереализованных потенций. И тогда же наметилась явственная тенденция сатирически заостренного толкования Достоевского — обличения социальных и духовных уродств. Тенденция, пожалуй наиболее полно выявившаяся в «Скверном анекдоте», поставленном Ф. Ф. Комиссаржевским (1915), и в мхатовском «Селе Степанчикове» (1917).

Эти традиции и предстояло развить, привести в соответствие с эпохой новому революционному театру.

2

В первые годы Октября академические театры классику ставили охотно. Порой в классике искали «созвучного революции». Ее хранили как нетленное национальное богатство. Для многих мастеров театра она была островком привычного, знакомого в мире разбушевавшихся стихий, в неразберихе всеобщего «разлома».

Произведения Достоевского были, однако, и в то время на особом счету. Как уже упоминалось, в их трактовке сложились и театральные традиции, и штампы. Тем не менее в самих традициях ощущалось что-то неустойчивое, незавершенное. Классик Достоевский не поддавался четким определениям и канонизации. Гений Достоевского был общепризнан. А его творчество непрерывно подвергалось «проверке» жизнью и господствующей общественной идеей.

В театре, со времени мхатовских спектаклей, и особенно «Николая Ставрогина», — имя Достоевского получило определенную политическую окраску. Уже самое обращение к его произведениям до известной степени выражало позицию театра. Характерно, что «левые» театры Достоевского почти не ставили.

В тот ранний послереволюционный период пристальный интерес к творчеству великого романиста несомненен. Он обострился еще и юбилеем 1921 г. Широко, в разных ракурсах — исторически, теоретически, остро критически — освещается в печати тема «Достоевский и театр».

Ряд статей появляется в «Жизни искусства», тут же, по горячим следам, обсуждаются итоги юбилейного сезона. Выступает на страницах «Вестника театра и искусства» А. Кугель, а в «Театральном обозрении» Б. Грифцов. Проблем этих касаются и участ-

ники научных сборников «Творчество Достоевского» (Одесса, 1921) и «Достоевский — статьи и материалы» (Пг., 1922). Им отдает дань и режиссер В. Г. Сахновский (Культура и театр, 1922, № 1—2). Целостных новых концепций еще нет, но перемены намечены. Проступает стремление «актуализировать», а заодно и «выправить» Достоевского.

Еще интенсивно живут старые, созданные до революции спектакли. Их трактовки не могли измениться кардинально. Но они «расшатывались», иногда теряя художественность, а порой обретая неожиданную остроту. Время корректировало их восприятие. Зритель «вписывал» в эпоху разгул страстей героев Достоевского, всеотрицающий бунт, резкие изломы человеческих судеб, кровь, жестокость и сквозь все — прорыв к человечности, иступленные поиски правды.

Случайность, какая-то судорожная импульсивность отличала возобновление многих дореволюционных постановок Достоевского в те годы. Часто это были спектакли-гастроли, спектакли-однодневки. Всевозможные «чтения сцен», собрание отрывков, порой плохо компановавшихся вместе.

Так, в 1918 г. во 2-й студии МХТ артистка Гэндль читала монолог Настеньки из «Белых ночей».⁶

В 1921 г. решено было в помещении «Палас-театра» открыть «Театр одноактных пьес» и показать тут... сцену в Мокром из «Братьев Карамазовых».⁷ А в «Театре художественных эскизов» В. А. Блюменталь-Тамарин играл тогда же Дмитрия Карамазова в сценах из прославленного романа...

В петроградском Народном доме наспех сформированная группа ставит в 1923 г. «Идиота» и, несмотря на душевную глубину и естественность Мышкина, сыгранного И. Самариным-Эльским, этот опыт не вызывает сочувствия прессы.⁸

В пользу пролетарского студенчества дается сборный «понедельничный» спектакль «Идиот» (в переделке Ф. Ф. Комиссаржевского) на сцене Московского театра оперетты (1924). Мышкина играл здесь И. Пельтцер, Настасью Филипповну — И. Люминарская, Рогожина — В. А. Блюменталь-Тамарин, Фердыщенко — В. Топорков. А С. Кузнецов, выступавший когда-то в театре Соловцова то в роли Фердыщенко, то в роли Мышкина, теперь сыграл генерала Иволгина... Но не было цельности, «сверхзадачи» в этом случайном содружестве актеров.

Показывают в Московском театре комедии (бывш. Корш) под руководством А. Петровского «Идиота» с приехавшей на гастроли Е. Полевицкой. Много лет она с успехом играла роль Настасьи Филипповны. Теперь критика встретила ее много холоднее. Лишь

⁶ См.: Рампа и жизнь, 1918, № 9, с. 6.

⁷ Театральное обозрение, 1921, № 7, с. 11.

⁸ К. З. Сценические иллюстрации и искажения. — Жизнь искусства, 1923, № 42, с. 6.

отчасти можно объяснить это раздражением против актрисы, недавно покинувшей родину и вернувшейся в качестве гастролерши. П. Марков отметил, что Полевницкая стала актрисой «позощенной, но напрасной техники», «ей нечего сказать», ибо она говорит со зрителем «на разных языках».⁹ Его поддерживали и другие рецензенты. Во всем строе спектакля ощущалась устарелость поэтики, ложная «театральность», краснота и излишняя чувствительность.

Вообще в оценках этих реставрируемых спектаклей проскальзывало какое-то колебание, недоуменность. То, что Достоевский нужен новому зрителю, вроде и не вызывало сомнений. Да вот сами-то постановки, создания прославленных театров, в которых участвовали крупнейшие мастера сцены, они-то словно теряли былое обаяние, захватывающую остроту.

По сути дела и Художественный театр, возобновивший в 1919 г. «Братьев Карамазовых», и Малый, вернувшийся к давней неудачной постановке «Идиота», шли отнюдь не в унисон со временем. МХТ играл отрывки из «Карамазовых» в клубах и рабочих театрах, иногда на гастролях. Театр хотел дать новому зрителю лучшие образцы своего искусства, но сберечь ему по-настоящему удалось лишь отдельные сцены, точнее — отдельные актерские работы. Именно актер (как, например, Качалов) приносил на подмостки это живое чувство нынешнего дня, гражданскую страсть.

Малый театр сохранял «Идиота» как «гастрольный» спектакль вплоть до 1928 г. В провинции дело спасало обаяние имени Достоевского и слава Малого театра. Но даже местная критика отмечала несоответствие образов, созданных писателем, с их сценической интерпретацией у Е. Гоголевой (Настасья Филипповна), Аксенова (Мышкин) и писала об «ученическом характере спектакля».¹⁰

В 1921 г. вновь показал «Идиота» и Александринский театр. Спектакль приурочивался к 100-летию со дня рождения Достоевского. Э. Старк с грустью вспомнил блистательное созвездие имен в прежней постановке: Р. Аполлонский, М. Дальский, М. Савина, К. Варламов...¹¹ Теперь Настасью Филипповну играла Е. Тиме, Рогожина — А. Любош (а позднее И. Нежданов), Фердыщенко — К. Яковлев.

⁹ Марков П. Театральная жизнь в Москве. Начало сезона 1924/25 г. — Печать и революция, 1925, № 1, с. 139 (см. также: Марков П. А. О театре, т. III, М., 1976, с. 202).

¹⁰ См.: Либерман Гр. Гастроли Московского Малого театра. «Идиот». — Бакнинский рабочий, 1927, 10 июня, № 133, с. 3; П. Ал. Гастроли Малого театра. — Заря Востока (Тифлис), 1928, 29 мая, № 122, с. 6.

¹¹ Старк Э. «Идиот». — Вестник театра и искусства, 1921, 17 ноября, № 4, с. 2; см. также: Старк Э. Дни Ф. М. Достоевского в Петрограде. — Экран, 1921, № 10, с. 4.

Как писал в «Театральном обозрении» П. Марков, «если не самым ярким, то самым интересным в спектакле» стал Мышкин — Н. Ходотов. Вероятно, критик справедливо заметил, что «рыцарем бедным» Ходотов не был. Ходотов играл сосредоточенно и скупо. «Ни лишнего жеста, ни движения», в нем ощущалась «громкая внутренняя углубленность», «тихий свет высшей справедливости». Прекрасный, тонкий, добрый человек, внутренне отрешенный от бушующих вокруг него темных страстей, корыстных интересов, он неминуемо должен был погибнуть в этой атмосфере беспорядка и надрыва. Он был несовместим с ней. Мышкин Ходотова оставался эмоциональной доминантой спектакля, шедшего до 1927 г.¹²

И все-таки Старк был прав, говоря о безжизненности, бесцельности нынешней постановки. Пусть в игре Е. Тиме были удачные моменты и К. Яковлев блеснул остротой сценического рисунка. Это не искупало отсутствия целостной художественной концепции в спектакле. Критика писала о неслаженности актерского ансамбля, о «любительщине», порой затягивающей в свои тенета даже Ходотова.

Вслед за «Идиотом» в 1922 г. александринцы показали «Преступление и наказание» в постановке Е. Карпова. Старая психопировка Я. Дельера (Я. Плющик-Плющевского) наложила свой отпечаток на новый спектакль. Он словно не имел твердых контуров. Его замысел формировался не режиссерской концепцией — он зависел лишь от трактовки главных ролей. Внутреннее равновесие спектакля оказывалось неустойчивым, акценты менялись в зависимости от исполнителя.

Раскольников чаще всего играл Н. Ходотов. Его герой был порывист, неуравновешен, но целеустремлен в своей борьбе с несправедливостью окружающего мира. Ходотов подчеркивал именно бунт Раскольникова. Роль была выстроена, граждански определена, хотя, по словам рецензента, ей «не хватало сценической динамики».¹³

Спектакль менялся, когда на гастроли в Петербург приезжал П. Орленев, которого многие считали «лучшим Раскольниковым эпохи». Их «дуэт» с К. Яковлевым — Порфирием был давно сложен и отработан. Поединок Раскольникова и следователя Порфирия Петровича определял главенствующую тему. Полифонизм романа игнорировался вовсе, а потому несущественными становились пороки инсценировки, слабость других исполнителей. Оба исполнителя как бы брали на себя трудную и великую задачу — открыть зрителю всю проблематику романа, его нравственный пафос пропущенными сквозь призму двух контрастных, сталки-

¹² Марков П. Александринцы. «Идиот». «Роман». — Театральное обозрение, 1922, № 3, с. 7—8; Дрейден С. На спектакле Н. Н. Ходотова «Идиот». — Ленинградская правда, 1927, 27 мая, № 119, с. 4.

¹³ Давыдов О. Т. «Преступление и наказание». — Жизнь искусства, 1922, 4 июля, № 26, с. 3.

вающихся характеров. Они должны были сыграть и зло мира, и страстное противостояние ему, и мучительную непосильность борьбы...

Но «весь» роман в эти две роли не вмещался, хотя моментами Орленев озарением таланта в самом деле проникал в самую его «сердцевину». Важнее, впрочем, было другое — тот напряженный до предела трагизм, который заключал в себе страшный поединок Раскольникова с миром. Трагизм, «сгущавшийся еще процессом нравственного самопознания» у героя Орленева.¹⁴

Порфирий — К. Яковлев как бы конденсировал в себе зло и фарисейство мира. Умный, проникающий в глубь вещей, он, по словам исследователя, осуществлял самое страшное насилие над человеком — насилие в сфере нравственной, духовной, пытаясь взять под контроль мысль и чувства.¹⁵ Яковлев и теперь почти не менял контуров своей роли. Он лишь внес в нее чуть больший элемент обобщения. Он играл прошлое, но прошлое, не желающее уходить, цепкое, сильное.

Не было коренного пересмотра трактовки и у Орленева. В свое время Кугель, видевший в романе Достоевского противоборство героев активной воли и героев пассивных, считавший главным развенчание ницшеанских теорий, нашел в игре Орленева своеобразный «сдвиг», отход от Достоевского. Кугель отметил национальную основу характера, воплощенного актером: показав «надрыв души», Орленев «подошел к самому сердцу русской психологической проблемы». Но в плане социальном — «лучистый», «трогательный и жалкий», Раскольников Орленева, с его «евангельской нищетой, евангельским убожеством» решительно не совпал, по мнению критика, с образом, нарисованным Достоевским.¹⁶

Теперь рисунок роли у Орленева становится жестче, ее протестантский пафос звучит громче, «переступив черту», Родион издается над социальной несправедливостью закона, утвержденного властью имущими и их охраняющего.¹⁷ Но, пожалуй, Ю. Соболев преувеличивал глубину «пересмотра идеологического подхода к созданным образам» у Орленева. Актер был «проникнут» Достоевским. Он не то что не мог отказаться «от старых навыков игры», он не мог перестать жить в образе, как жил десятилетия. Орленев был вереп своей главной художественной теме — теме трагического раздвоения, надлома личности, «страдающей от зла и пошлости жизни, неспособной по-настоящему противиться и все-таки одерживающей самую ценную, самую реальную для Орленева победу — победу моральную».¹⁸ Но именно «скорбь

¹⁴ Мацкин А. Орленев. — Театр, 1976, № 7, с. 120.

¹⁵ См.: Владимиров Н. Кондрат Яковлев в «Преступлении и наказании» Ф. М. Достоевского. — В кн.: Театр и драматургия, вып. III. Л., 1971, с. 300—316.

¹⁶ Кугель А. Театральные портреты. Л., 1967, с. 250, 253.

¹⁷ Соболев Ю. Актеры. М., 1926, с. 49.

¹⁸ Золотницкий Д. Судьба Орленева. — В кн.: Жизнь и творчество русского актера Павла Орленева, описанная им самим. Л.—М., 1961, с. 285.

мира», раздробленность воли, трагедия зашедшей в тупик мысли делали «моральную победу» Раскольникова эфемерной, а протест обреченным. И от этого Орленев не мог, не хотел, не должен был отказываться. Его Раскольников был созданием поистине великим. Но и для него существовал рубеж времени. Как актер, Орленев принадлежал уже минувшему этапу. Его «трагедийно-неврастеническая манера игры перешла грань революции, но оказалась мгновенно отчужденной от всей культуры советского театра». ¹⁹ «Мгновенно» — это явное преувеличение. Но все же она была бесперспективной.

3

Время требовало обновлений. И театр пытается по-иному осмыслить наследие Достоевского. Пробует, используя прежние инсценировки, создать новый, современный по сути своей спектакль. Это не удастся. Ищет свежих форм, доступных тому массовому зрителю, который заполнил теперь залы и для которого оказывалась часто трудна и далека проблематика Достоевского.

Здесь были и легкие эксперименты (имя Достоевского притягивало), и серьезные опыты крупнейших мастеров театра. А. Петровский, собрав группу актеров коршевского театра (так называемый «Новый Корш»), показал в сезон 1918/19 г. «Преступление и наказание». ²⁰ В Москве, в помещении театра им. Каляева, пользуясь старой инсценировкой Дельера, играет Раскольникова А. Остужев (1923), романтизируя, возвышая своего героя. Важен оказывался бунт, форма его не слишком принималась во внимание.

Широко практикуется постановка и чтение отрывков из романов Достоевского.

Модный в ту пору жанр театрализованного суда над литературным героем, как будто позволявший взглянуть на классика с принципиально новых позиций, желанной удачи не принес. «Суд над Раскольниковым» в БДТ (1921), где наряду с актерами — Ходотовым, Яковлевым, Шигориной — участвовали профессиональные юристы В. М. Бобрищев-Пушкин и В. Н. Струве, критика единодушно оценила как мероприятие, ничего общего ни с Достоевским, ни с театральным искусством не имеющее. ²¹

Пытаясь внести современную ноту в трактовки Достоевского, учащиеся примыкавшего к системе мхатовского воспитания Грибоедовского техникума в Москве играют сцены из «Бесов», «Пре-

¹⁹ Бояджиев Г. Актер. — В кн.: Новаторство советского театра. М., 1963, с. 263.

²⁰ Марков П. А. Рассказ об одном сезоне. — В кн.: Марков П. А. О театре, т. I. М., 1974, с. 441—442.

²¹ Кузнецов Е. К. Суд над суфлера. — Красная газета (утренний вып.), 1921, 17 ноября, № 238, с. 4; Берген Ник. Суд над Раскольниковым. — Вестник театра и искусства, 1921, 22 ноября, № 5, с. 2.

ступления и наказания» и «Братьев Карамазовых» (1922). Почти одновременно (1921) ставят «Преступление и наказание» в Москве — студия им. Шалапина, а в Ростове-на-Дону — театр ПУСКВО (Политуправления Северо-Кавказского военного округа).

Все эти спектакли, создаваемые с энтузиазмом, но не обладающие ни глубиной мысли, ни художественностью исполнения, быстро сходят с подмостков. Самым «репертуарным» среди произведенных Достоевского становится «Идиот». ²² Актеры с большим или меньшим мастерством следовали установившимся канонам. Но критика, как правило, отмечала и аморфность инсценировки и чуждость проблематики романа новому зрителю, Достоевского в массе своей не читавшему.

То же произошло и с «Братьями Карамазовыми». В рабочем театре фабрики «Гознак» эта постановка у публики решительно успеха не имела, хотя рецензенты писали о высоком уровне исполнения. Спектакль Большого Казанского театра (где И. Слонов играл Дмитрия, В. Долева — Грушеньку, а Г. Георгиевский — Смердякова), несмотря на попытки «актуализировать» Достоевского, подчеркнув богоборческие (антирелигиозные, как писал рабкор «Известий») мотивы, всячески разоблачая Федора Павловича, Митю и Смердякова, все же оказался зрителю чуждым, и во многом непонятным.

В инсценировках основной динамической силой была фабула. В них звучали лишь смутные отголоски философско-нравственной проблематики Достоевского. Театры подчас вносили элементы прямолинейной социологии. При этом почиталась необходимой усиленная «психологизация» актерской игры. Все это, противореча одно другому, расшатывало художественную систему спектакля, лишало его целостности. Сложно складывались «взаимоотношения» театра с Достоевским. Еще не был выработан современный взгляд на его творчество. В 1924 г. Б. Энгельгардт писал, что пока «критика, за немногими исключениями, не поднимается над духовным уровнем любимых героев Достоевского. Не она господствует над предстоящим материалом, но материал всецело владеет ею...» ²³

И все же именно в 1920-е годы отчетливо обозначаются новые традиции в сценическом освоении Достоевского. Многие тут намечались в предреволюционные годы, иное рождалось заново.

Мечтает о постановке Достоевского Е. Вахтангов. И, видимо, это тесно связано с его поисками новых выразительных средств, острый экспрессивной сценической формы. В ту пору он жаждет

²² Показывают «Идиота» — группа актера Муратова в Риге (1921) и театр им. Ф. Волкова в Ярославле (1922). Краснозаводской театр (1924) и Самарский городской театр (1924), Большой советский театр в Воронеже (1924) и два театра Казани — Государственный Большой и Заречный (1923).

²³ Энгельгардт Б. М. Идеологический роман Достоевского. — в кн.: Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы, сб. II. М.—Л., 1924, с. 71.

«трагического гротеска», противостояния «трагического быта» и «трагической героики». Не случайно еще в 1919 г. режиссер думал о возможности соединения чеховской «Свадьбы» и пушкинского «Пира во время чумы». Достоевский давал уже готовый материал для такого рода антиномий. Трагический гротеск органически входил в его поэтическую систему.

Планы свои Вахтангов не осуществил. Но самая идея его жила в театре 20-х годов. И быть может, когда через несколько лет к Достоевскому обратился М. Чехов, он эту вахтанговскую мысль припомнил. М. Чехов готовил отдельный концертный номер — встречу Мармеладова с Раскольниковым (актер играл ее вплоть до 1927 г.). Он шел, как писал Ю. Соболев, к Достоевскому от Диккенса и Гоголя и, пользуясь приемами «дерзкого гротеска», сплавливал их с углубленным лиризмом, превращая реальный образ «в вымысел, в невозможность». «„Пьяненький“ чиновник Мармеладов поднимался... до высот подлинно трагических...»²⁴ Для М. Чехова Достоевский был поистине «своим автором». Можно было бы сказать ведь и наоборот — Гоголя Чехов играл тоже «по Достоевскому».

Интерес к жанру трагедии, к романтическому началу в драме характерен для театра в ту бурную, богатую взлетами и трагическими диссонансами эпоху. И многих режиссеров увлекает сплав лирики и сатиры, мысль о фантазмагорическом смещении реальности, «гофманна». В Достоевском такие искания легко находили опору. Еще до революции сложился на него взгляд, как на певца ирреального фантастического мира. Теперь в этом искали современных ассоциаций.

Новое проступало прежде всего не в инсценировках давно утвердившихся на афише романов. Выявлялась неожиданная современность повестей Достоевского.

В 1922 г. П. Гайдебуров и Н. Скарская поставили на сцене Передвижного театра «Хозяйку» — первый и пока единственный опыт инсценирования этой повести. Для театра просветительского, каким хотел быть Передвижной театр, — выбор несколько неожиданный.

Л. Гроссман определил жанр «Хозяйки» как «роман тайн и ужасов на основе новейшей психологической проблематики».²⁵ Фантастика и реальность почти неразличимы для героев «Хозяйки», все смутно, болезненно, романтично, и сквозь романтику пробивается пошлый прозаизм повседневности.

«Сценарий Н. Ф. Скарской в разработке исполнителей и Е. К. Огронович. Постановка Н. Ф. Скарской» — оповещала афиша. Спектакль Передвижного театра создавался с намеренно полемическим запалом. В «Записках Передвижного театра» А. Бардовский представлял «Хозяйку» как начало нового этапа

²⁴ Соболев Ю. Актеры. М., 1926, с. 33—34.

²⁵ Гроссман Л. Достоевский. М., 1962, с. 95.

в театральной истории Достоевского.²⁶ Авторы спектакля искали тогда в Достоевском не обличителя зла и несправедливости, но видели в нем прежде всего художника, показавшего торжествующую, мрачную силу злого начала, разгул страстей в мире и в человеке.

Сказывался тут и повышенный интерес их к мистике. Театр, созданный, чтобы «служить интересам рабочего пролетариата», настаивал, что «верует в искусство, как в выявление вечно совершенствующейся человеческой души, излучающей себя в художественном творчестве».²⁷

Для спектакля искали сложную, изысканную форму. П. Гайдебуров (Ордынов), В. Беседова (Катерина), В. Григорьев (Мурин) выработали особую пластику манерно-многозначительного жеста, напевную возвышенность речи, они вершили некое мистическое действие. Сталкивались мечта и действительность. Точнее — они оказывались безнадежно, трагически разобщены. Мечте суждено было погибнуть, разуму — угаснуть в мире, где господствовали страсть и сила.

Критика встретила этот опыт нового прочтения Достоевского прохладно, отмечая несовершенство инсценировки, безвкусие и нарочитую экстравагантность спектакля. Даже Э. Старк, одобрявший самую попытку поставить «Хозяйку», видевший тут работу серьезную, «вдумчивую», замечал, что пора проститься с «декоративным футуризмом».²⁸ Правда, в «Записках Передвижного театра» печатались одобрительные «отклики» зрителей, но и тут констатировали, что «многих отпугивает большая мысль Достоевского» и необходимость «разгадывать обстановку». Жизнь человеческого духа, которая должна была составлять содержание спектакля, трактовалась слишком отвлеченно. Отводя упреки, что его театр живет в прошлом, Гайдебуров утверждал: «не в прошлом мы живем, а в вечном». И, настаивая на современности спектакля, вопрошал: «где извращенность, там ли, у Достоевского, или здесь, в нашей действительности?».²⁹ Но ассоциации с нынешним днем, на которые рассчитывали авторы спектакля, видимо, не возникали.

4

Большой успех ждал театр на пути создания сатирических спектаклей. Опыт постановок романов Достоевского с их обличительным пафосом был тут важен. Но еще важнее оказывались отступления от него. Сатира Достоевского на сцене включала

²⁶ Бардовский А. Театр Достоевского. — Записки Передвижного театра, 1922, № 43, с. 2.

²⁷ Гайдебуров П. П. 9 лет. — Записки Передвижного театра, 1922, № 50, с. 1—2.

²⁸ Старк Э. «Хозяйка». — Вечерняя красная газета, 1922, 23 декабря, № 75, с. 3.

²⁹ Записки Передвижного театра, 1922, № 45, с. 5.

в себя и изощренный психологизм, и показ «надрыва», «душевных бездн», и фантастику, если угодно, и этическую проблематику... Но все резче, отчетливей прояснялась социальная основа конфликтов. Акцент переносился на вопросы общественного бытия. И прорывался беспощадный, мучительный в своей ярости смех. Трагический сарказм.

Эти новые ноты могли прозвучать и прозвучали впервые лишь в канун революции. С полной силой в спектакле Художественного театра — «Село Степанчиково» (1917).

Критика сразу же отметила новизну и смелость сценических приемов, глубину мысли. Здесь была огромная обобщающая идея. И потому после Октября, когда отпали всякие локальные ассоциации, спектакль звучал так же остро, как в дни премьеры. Станиславский, когда-то исполнявший в Обществе литературы и искусства роль Ростанева, на этот раз был постановщиком и автором инсценировки. Фому Опискина играл И. Москвин. Образ этот был идейным и художественным центром спектакля. Именно трактовка характера Фомы, в котором так причудливо, так неожиданно отозвалась тема маленького униженного человека, определила гражданский смысл постановки МХТ.

«Человек из подполья», годами копивший ненависть, прятанный непомерное, болезненное и вечно подавленное самолюбие, Фома легко, с упоением, из жертвы превращается в палача. Его месть за бывшие обиды выплескивается в сладострастном мучительстве всех окружающих. Защита собственного достоинства перерождается в манию величия. Невежественный, ничтожный, злой Фома, лишь истязая других, может ощутить себя как самоценную, живую личность.

Театр интересовался, однако, не столько особенностями данного психологического и социального типа, не средой, его породившей, — предметом анализа была общественная функция Опискиных в современной России. Фома у Москвина олицетворял пошлое, гнилость души «взбесившегося хама», как определил его В. Виленкин. Фома Опискин, — писал Ю. Соболев, — «порождение той жуткой нашей действительности, которая завершила образ, намеченный и предугаданный художником, созданием лица реального, лица отныне исторического, коему суждено было толкнуть в бездну прогнивший трон прогнившей империи...»³⁰ Соболев, как и другие современники его, в образе, созданном Москвиным, видели отражение Распутина и «распутинщины». Но мхатовский Фома был шире, масштабнее аллюзий. В нем были черты политического гротеска при абсолютной жизненной достоверности изображаемого характера. Как и в повести Достоевского, в спектакле органически сплавились проблемы политические, моральные, общественные и психологические.

³⁰ Соболев Ю. «Село Степанчиково» на сцене. — Рампа и жизнь, 1917, № 39, с. 5.

Работа Москвина сама по себе уже была важным этапом в сценическом освоении Достоевского. Знаменательно, что, когда в 1932 г. в Рижском театре «Русская драма» М. Чехов ставит «Село Степанчиково» и играет роль Фомы Оппскина, он все еще ощущает мощные импульсы, идущие от созданного Москвиным образа.³¹

Остросатирическим был и спектакль Академической драмы «Дядюшкин сон» (1923). Но к нему мы вернемся чуть позднее. Инсценировка рассказа «Вечный муж», осуществленная А. Р. Кутелем и В. Е. Карповым в 1921 г., и заново поставленный В. Г. Сахновским «Скверный анекдот» (1923) шли тоже в русле поисков новых тем у Достоевского и новых сценических форм.

Трусозкого в «Вечном муже» играл И. Самарин-Эльский, Вельчанинова — Шабельский. В спектакле остро ощущалась «атмосфера Достоевского». «Белесое петербургское утро глядится в окна Вельчанинова, обыденно чиркает немудреная птичка <...> а в комнате плавает кошмар...» Бросается в глаза контраст «серой обыденности, измеряемой методичным тиканием маятника, и вырвавшихся из глубин душевных переживаний мучительно безобразных гримас жизни...»³² Самарин-Эльский, актер нервной и тонкой душевной жизни, показывал сложность, изломанность души героя, пошлость, тягостную смутность его человеческого бунта, ни к чему не приводящего, «трепет обнаженных издерганных нервов», и при этом тут не было дешевой «достоевщины», неврастенических штампов.³³

Скромный спектакль Кугеля и Карпова не обладал ни политической остротой, ни художественной емкостью «Села Степанчиково». Но, сделанный со вкусом, с пониманием стилистики писателя, он открыл новый социально-психологический пласт жизни, глубже вводил зрителя в мир Достоевского. Это был спектакль, тесно связанный с предшествующей традицией, так сказать, академический в своей основе. Но он традицию не завершал, а, напротив, удостоверял ее жизнеспособность.

Еще острее были сценические контрасты «Скверного анекдота». Тут в самом деле господствовал трагический гротеск, сливались воедино фарс и «надрыз».

В 1914 г. «Скверный анекдот» поставил Ф. Ф. Комиссаржевский. Как и в показанном им до того «Идиоте», здесь властвовал «романтический символизм». (Так определил этот стиль потом П. Марков). Романтизм утверждался как определенное «миро-

³¹ См.: Морозов А. Годы без родины. — Нева, 1968, № 8, с. 210—211.

³² Лопов С. «Вечный муж». — Жизнь искусства, 1921, 6 декабря, № 820, с. 1.

³³ Старк Э. Дни Ф. М. Достоевского в Петрограде. — Экран, 1921, № 10, с. 4.

ощущение», заставляющее как бы абстрагироваться от «низости, пошлости, скудости окружающего <...> действительного мира».³⁴ В повести Достоевского Комиссаржевского привлекали мучительная боль за поругание человека и острота деформированных, выходящих из нормы ситуаций и лиц.

Спектакль оформлял художник Ю. Анненков. Его декорации были эмоционально напряженными, «психологизированными». Они словно брали на себя часть актерских функций. Актеры же входили составными элементами в причудливую, всю в изломах, конструкцию спектакля.

Сатирическое начало было уведено в «подтекст». Сценическую форму для едкого «анекдота», рассказанного Достоевским, режиссер выбрал необычную, странную. Он создавал на подмостках «дьяволов водевиль», где был гротеск, преувеличение и вместе с тем жизнь реальная. Человеческое лицо неуловимо сливалось с «рожей», а «харя» вдруг принимала очертание самой обиденной «бытовой» физиономии.³⁵

Теперь, спустя девять лет, В. Г. Сахновский принимавший участие в работе над прежним спектаклем, вернулся к «Скверному анекдоту». Это не было простым возобновлением. Режиссер шел к нему сложным путем. И его попытка инсценировать в бакинском сатирико-агит-театре «Легенду о Великом инквизиторе» (1920—1921 гг.),³⁶ и его статья о Достоевском в театре (1922) были своего рода вехами в его исканиях. Он хочет найти современное в Достоевском. Сахновский стремится преобразовать самую суть концепции «скверного анекдота». Он не меняет форму, «трагикомическую основу каждой сцены», он, как и раньше, «ищет ощущение натянутой струны»,³⁷ но, по меткому выражению Ю. Соболева, Сахновский «провел Достоевского как бы через Гоголя», усилив жизненную достоверность образов, акцентируя сатирические ноты, внося в «дьяволов водевиль» несвойственную ему ранее злость. «Не юмор, не горькая улыбка», а «жестокость и суровая сатира» звучали в этом «недоволенном спектакле».³⁸

Спектакль, как вспоминал потом тот же П. Марков, «прорастал новым содержанием», для которого театр еще не нашел адекватной формы.³⁹ Но существенны были эти напряженные поиски новых решений. Менялся угол зрения, подход к Достоевскому.

³⁴ Сахновский В. Г. Мысли о режиссуре. М.—Л., 1947, с. 91.

³⁵ Соболев Ю. «Скверный анекдот». — Трудовая копейка, веч. вып., 1923, 25 октября, № 57, с. 3.

³⁶ См.: Золотницкий Д. Зори театрального Октября. Л., 1976, с. 190.

³⁷ «Скверный анекдот» Достоевского. — Трудовая копейка, веч. вып., 1923, № 51, 18 октября, с. 3.

³⁸ Марков П. «Скверный анекдот». — Зрелища, 1923, № 61, с. 14.

³⁹ Марков П. Правда театра. М., 1965, с. 357.

Чем дальше, тем чаще опыт театрализации Достоевского совмещался с принципами постановок Гоголя, Островского, Салтыкова-Щедрина.⁴⁰ При этом образовывался новый «сплав», который Достоевский «окрашивал», но в котором главенствовал не всегда. Получались спектакли противоречивые, спорные; их критиковали и за непоследовательность социальных концепций, и за отступление от Достоевского. Социология и прямолинейность сатиры порой нарушали поэтические пропорции. «Фантастическая реальность» Достоевского не укладывалась в чуждые ей системы.

Философские, нравственные проблемы, на которых сосредоточивались прежде театры, теперь вроде бы и утрачивают свое общественное значение. Утонченность психологического анализа, детализация душевной жизни героев представляются излишними, уже принадлежащими прошлому.

Эти тенденции были закономерны. И по-своему знаменательны. Они возникли как реакция на асоциальные, морализаторские и мистические трактовки Достоевского в критике предреволюционных лет. Они рождались естественным стремлением приблизить великого писателя к современному зрителю.

Я. С. Билинкис заметил верно: общественно-историческое в человеке воспринималось тогда нередко еще в самых очевидных, внешних, открытых своих представлениях.⁴¹ Именно потому классиков «преодолевали» и «исправляли». Достоевский, как казалось, особенно требовал коррекции.

Происходит своеобразный пересмотр «репертуара» Достоевского. Торжествует социально-обличительная тенденция. Основные романы писателя с середины 1920 г. постепенно оставляют сцену.

Правда, выходит давно и тщательно готовившийся «Идиот» в Екатеринбургском театре им. А. В. Луначарского (1926). Но критика весьма настороженно относится к тому, что кажется ей «реакционной религиозной мистикой» Достоевского и что составляет в действительности этическую основу романа. Рецензент решительно предпочитает героев Островского и Толстого и оправдывает постановку «Идиота» лишь возможностью продемонстрировать мастерство актеров.⁴²

Г. Ге, инсценируя в 1927 г. для так и не состоявшейся постановки Академического театра драмы — «Братьев Карамазовых», тоже считал необходимым «очистить» Достоевского от

⁴⁰ Впрочем, и обратное воздействие ощущалось тоже. Театр не мог уже уйти от завоеванного. И Достоевский в свою очередь «проникал» в гоголевские постановки.

⁴¹ Билинкис Я. С. Классическая русская проза и современный театр. — В кн.: Вопросы реализма. Вологда, 1966, с. 320.

⁴² Гринвальд Я. «Идиот». — Уральский рабочий, 1926, 16 марта, № 61, с. 5; «Идиот» театра им. Луначарского. — Молот (Ростов-на-Дону), 1927, 19 октября, № 186, с. 3.

«христианского брожения», «гениального рационализма с мистической идеализацией».⁴³

В 1929 г. Художественно-литературный совет Главреперткома смотрел отрывки из новой редакции «Братьев Карамазовых» в МХАТе. Эстетические достоинства спектакля были для всех несомненны. Но — «идеологическое содержание неприемлемо для нашей современности». Характерно, что исключить предлагали «3-е свидание Ивана со Смердяковым», «Кошмар Ивана» и «Суд».⁴⁴

МХАТ остался, однако, верен себе. Вл. И. Немирович-Данченко не мог просто «отсечь» эпизоды, столь существенные для всей концепции романа и для замысла спектакля. «Братья Карамазовы» не были для Художественного театра спектаклем рядовым или случайным. Эта постановка могла стать только программной, и компромиссы тут не годились. МХАТ по природе своей не мог отказаться от поэтического метода Достоевского, его «реализма в высшем смысле», исключаяющего прямолинейность обличения, видящего мир, со всеми его пороками, противоречиями, сумятицей, лишь в зеркале человеческой души и мысли. И слишком остро ощущал еще в ту пору МХАТ связь своего творчества с Достоевским. Сцены из прежнего спектакля и тогда исполнялись с эстрады. Новый спектакль в то время так и не состоялся. (Как не состоялась и подготавливаемая в 1927 г. В. Э. Мейерхольдом постановка оперы Прокофьева «Игрок»). Зато в том же 1929 г. Художественный театр показал на малой сцене спектакль «Дядюшкин сон», которому суждена была долгая жизнь,⁴⁵ хотя поначалу критика его встретила недоуменно, полагая, что «сделать» Достоевского созвучным эпохе, конечно, невозможно.⁴⁶

У «Дядюшкина сна» была своя сценическая история в советском театре. М. Чехов работал над «Дядюшкиным сном» в III студии МХТ (1921). А спустя два года, под руководством Ю. Юрьева Петроградский Академический театр драмы (б. Александринский) ставит вновь сделанную П. Лешковым инсценировку повести Достоевского. Спектакль Академического театра драмы обличал мир никчемных, корыстных людей, где царили пошлые чувства, мелкие сплетни, гадкие интриги. Сценические образы были вылеплены сочно, с жизненной, бытовой достоверностью. Критика особенно выделяла Е. Корчагину-Александровскую в роли Карпухиной.

⁴³ «Братья Карамазовы». (Беседа с Г. Ге). — Новый зритель, 1927, № 36, с. 12.

⁴⁴ Пойдут ли «Братья Карамазовы»? — Современный театр, 1929, № 20, с. 323.

⁴⁵ В 1936 г. была создана новая редакция спектакля, в которой он шел ватем вплоть до самой войны и в послевоенные годы.

⁴⁶ Соболев Юр. Новости театра. — Красная нива, 1930, № 2, с. 21.

Исполнявший вначале роль князя Б. Горин-Горяинов напоминал графа из тургеневской «Провинциалки». Сменивший его Г. Ге показывал «мумию», «мертвеца на пружинках», этакое «одряхлевшего Хлестакова», почти впавшего в старческое слабоумие, одержимого манией преследования.

Театр стремился к крупным обобщениям, но при этом сгущал краски, огрублял контуры характеров, делая их проще, элементарнее. Поэтому провинциальная барыня Москалева, «диктаторша» Мордасова превращалась у В. Мичуриной-Самойловой в «бонтонную» столичную даму, а мордасовские гостинные смахивали на дворцовые петербургские залы. Художник Б. Альмединген ограничился рпсованными декорациями, претендующими на карнавальную красочность арлекинады. Но их нарочитость противоречила манере актерской игры, всему художественному строю спектакля.

Рецензенты не зря упоминали то тургеневских, то гоголевских героев. На сцене разворачивалась бытовая комедия; некоторые эпизоды приобретали резко сатирический, иные — мелодраматический оттенок.

МХАТ мог бы взять эпиграфом для своего спектакля слова Достоевского: «... что может быть фантастичнее и неожиданнее действительности? Что может быть даже невероятнее иногда действительности?..» (XI, 234).

В романах Достоевского эта фантастическая действительность трагична. В «Дядюшкином сне» — смешна. Но в трагедии нередко проскальзывают элементы «балагана». В комических же сценах есть оттенок трагизма.

Эта двойственная природа повести и была уловлена в спектакле Художественного театра. В нем возникало странное ощущение прреальности самой что ни на есть реальной обыденности. Резкие ритмы, почти фарсовые приемы, чуть заметный тон пародии, и сквозь все — горький привкус трагически извращенных человеческих судеб. Таков был спектакль, поставленный В. И. Немировичем-Данченко, В. Г. Сахновским и К. И. Котлубай, и задуманный сначала в жанре «эксцентрической комедии». Он потребовал пересмотра традиционной манеры игры, иной меры гражданской тенденциозности, широкого историзма художественной мысли.

В Н. Хмелеве — князе — скрестились все главные художественные идеи спектакля. Г. Бояджиев писал, что успех Хмелева в этой роли «был бы невозможен в пределах традиционной мхатовской системы». ⁴⁷ И однако Хмелев не создал бы образа такой глубины и художественной силы, не будь у него предшественников в постановлении Достоевского — Качалова, Леонидова, Москвина. Ю. Соболев не случайно в рецензии на «Дядюшкин сон»,

⁴⁷ Бояджиев Г. Актер. — В кн.: Новаторство советского театра. М., 1963, с. 249.

говоря о том, что в спектакле «план реалистический перерастает в план символической сгущенности», тут же вспоминает «Бесов» (т. е. «Николая Ставрогина») и «Братьев Карамазовых».⁴⁸

Окончательный рисунок роли был найден Хмелевым не сразу.

«В образе князя Достоевский нарисовал не человека, а футляр человека. И тема его образа — механизация человека, моральное умирание, доведенное до предела... Я нашел ощущение человека, поступающего интуитивно и слепо, составленного из несогласованных частей тела, рук, ног, действующих отдельно и независимо друг от друга...» — писал Хмелев.⁴⁹ Но в этой «кукле на шарнирах» актер вдруг обнаруживал все еще живую, способную к страданию душу. И эта душа оказывалась беззащитной перед мордасовцами, перед Москалевой, одержимой своей честолюбивой, жестокой мечтой.

В бешеной энергии героини О. Книппер-Чеховой открывалось нечто «дьявольское»; увлеченная идеей властвовать, царить, Москалева к цели «неслась на всех парусах», в каждый миг полностью отдаваясь порыву.⁵⁰ Ее любовь, ненависть были искренни, и вместе с тем иллюзорны, отчуждены от человечности и потому губительны для окружающих...

Все было фантастическим в этом странном чудовищном «сне». И все оказывалось трагически реальным в мире, где мнимости, фантомы принимали вид подлинных человеческих ценностей и определяли жизнь общества.

5

Последним крупным событием в сценической истории Достоевского предвоенных лет были «Униженные и оскорбленные» МХАТ-II (1932). Правда, А. Шварц с эстрады читал «Бобок». Затем появилась композиция В. Яхонтова — «Настасья Филипповна» (1934). Новосибирская студия им. Петухова поставила спектакль «Мордасовцы» (1936). Но «Мордасовцы» — не более чем театральная очерк нравов провинциальной России. Яхонтовский же «театр одного актера» имел большое художественное и общественное значение. Но это все-таки был особый театр со своими художественными законами.

Важно, однако, отметить одно характерное обстоятельство. Яхонтов обращался к Достоевскому не впервые. В его композицию 1927 г. — «Петербург» наряду с гоголевской «Шинелью», с «Медным всадником» Пушкина входили и «Белые ночи». Тогда несчастный Акакий Акакиевич и пушкинский Евгений невольно сближались с героями Достоевского. И лирическая тема петер-

⁴⁸ Соболев Ю. Новости театра. — Красная нива, 1930, № 2, с. 21.

⁴⁹ Хмелев Н. Работа над образом. — В кн.: Ежегодник МХТ, 1945 г., т. II. М.—Л., 1948, с. 381.

⁵⁰ Кнебель М. Вся жизнь. М., 1967, с. 231—232.

бургского мечтателя осложнялась темой «бедных людей». Возник болезненно острый, «жалящий», по выражению рецензента, образ, и в характеристике Петербурга звучали мучительные, первые интонации.⁵¹

Теперь, в «Настасье Филипповне» сильнее, отчетливее оказались ноты протеста, своеобразного героизма. Яхонтов показывал трагедию, но в ней был свет оптимизма.

Яхонтов не углублялся в «бездны» и мучительные душевные изломы Настасьи Филипповны. Он читал лирическую исповедь существа чистого и возвышенного, горько оскорбленного жизнью. Как пишет П. Громов, «в яхонтовской игре образы Настасьи Филипповны и Мышкина сливались в один образ, между ними не было разницы...»⁵² Две равно прекрасные души сталкивались с миром корысти, предательства, лицемерия. И погпбали. Но сохраняли высокий строй мысли и чувства, гордое благородство. В какой-то мере Настасье Филипповне здесь отдавалось явное предпочтение перед Мышкиным. Яхонтов утверждал активное волевое начало в трагическом противоборстве человека с жизненными обстоятельствами.

Еще до того как МХТ-II обратился к «Униженным и оскорбленным», этот роман прозвучал с эстрады. А. Закушняк, когда-то игравший в Товариществе новой драмы роли Мышкина и Раскольникова, в 1929 г. выступил с своеобразной литературно-эстрадной композицией по «Униженным и оскорбленным». Закушняк стремился сохранить живую интонацию рассказчика Ивана Петровича, передать его гнев, боль, мучительные поиски выхода. Но из всего романа взята была лишь история Нелли, и текст Достоевского был «прослоен» стихами из «Двенадцати» Блока. По словам Н. Ю. Верховского, актер акцентировал обреченность старого общества, подчеркивал протестантские ноты, «движение к социальному перевороту».⁵³

В пору, когда МХТ-II начинает работать над «Униженными и оскорбленными», «некое единоборство современного режиссера с классическим произведением, которое он брался ставить, заранее предполагалось и „планировалось“, именно ради него и ватевался спектакль».⁵⁴ Полемика с автором могла вестись с разных позиций. Но она была закономерна — активность мироощущения, жажда граждански «определиться», выявить свою общественную позицию пронизывали все стороны жизни тогдашнего искусства. МХТ-II шел тем же путем. Он искоренял «достоевщину», побаивался философских глубин Достоевского. Его при-

⁵¹ Марков П. «Петербург» Яхонтова. — Правда, 1928, № 54, 3 марта, с. 6 (см. также: Марков П. О театре... т. III, с. 487).

⁵² Громов П. Герой и время. Л., 1961, с. 373.

⁵³ См.: Закушняк А. Я. Вечера рассказа. Воспоминания. Тексты. Ред. и вступ. статья Н. Ю. Верховского. М.—Л., 1940, с. 197—198, 48—49.

⁵⁴ Билинкис Я. С. Классическая русская проза и современный театр. — В кн.: Проблемы реализма. Вологда, 1966, с. 312.

влекал Достоевский-гуманист, исследователь общественных противоречий, критик буржуазной морали.

В обращении МХТ-II к «Униженным и оскорбленным», этому, по определению Л. Гроссмана, «роману-фельетону», «роману-мелодраме», была глубокая логика и последовательность. Театр издавна интересовали сложные психологические коллизии, взятые, как правило, в социально-историческом аспекте, темы человеческого счастья, судьбы маленьких, обездоленных жизнью людей. «Униженные и оскорбленные» смыкались одновременно и с традицией «Сверчка на печи» и с сатирическими постановками недавних лет, такими как «Дело» или «Тень освободителя». Так воспринимали его и современники. Театр отстаивал доброту, силу обыкновенного человека.

Один из создателей спектакля — И. Берсенева в свое время играл в «Братьях Карамазовых» роль защитника Фетюковича, и в «Ставрогине» Петра Верховенского. Теперь он возвращался к Достоевскому, но старался понять его по-иному.

В инсценировке Ю. Соболева и в режиссерском замысле И. Берсенева и С. Бирман было немало от социологической схемы, ее прямолинейно-жестких конструкций. Эта рационально выстроенная система включала в себя трогательные, мелодраматические эпизоды. Они вовсе не нарушали ее равновесия, а, напротив, подчеркивали контрастность противопоставлений.

Полосатые будки, набережные Петербурга, чуть затуманенный свет фонаря, бедная каморка Ивана Петровича, вознесенная высоко над рампой, и картинно пышная роскошь ресторана, где рассказчик встречается с князем Валковским; холодные ступени лестницы в доме графа Наинского, откуда выгонят оскорбленного старика Ихменева... Социальные контрасты обозначены уже в зрительном образе спектакля (худ. Тихомиров). Акценты расставлены предельно четко. Театр обличает, не оставляя места для светотеней.

Князь Валковский в трактовке Б. Сушкевича — это, по выражению одного из рецензентов, «сколок разлагающегося дворянства», воплощенная «подлость в белых перчатках».⁵⁵ А критик В. Млечин увидел у Сушкевича «черты сатирического памфлета».⁵⁶ Но и Алеша Валковский — только мелкий эгоист, достойный сын своего отца. Алешина невеста Катя, юная, почти девочка, наивная и простодушная у Достоевского, в спектакле превращена в кокетку, «причудницу большого света». Она противостоит Наташе, «обиженной барам», именно как представительница своего класса.⁵⁷

⁵⁵ Розенцвейг Б. Холостой залп. — Комсомольская правда, 1932, 9 мая, № 106, с. 4.

⁵⁶ Млечин В. Три спектакля классики. — Советский театр, 1932, № 7—8, с. 23.

⁵⁷ Юзовский Ю. Толстой и Достоевский на сцене. — Молодая гвардия, 1933, № 1, с. 150.

И естественно, в противовес всем «унижающим», образ Ивана Петровича, которого играл А. Благодрагов, подымался и «революционизировался». Герою приписывалась тайная связь с «Землей и волей», и главной его интонацией становился обличительный пафос. Режиссерский замысел таил в себе противоречия. Схема не отвечала способу актерского существования на сцене.

Образы, созданные Б. Сушкевичем, В. Поповым (Сизобрюхов), Л. Дейкун (Бубнова), А. Чебаном (Ихменев), не уместались в социологической схеме, они разрушали ее, но и сами в этом противоборстве теряли часть психологической точности и художественной содержательности.

Душой спектакля стала Нелли С. Гнацинтовой. Актриса, которой затем довелось сыграть Настеньку в композиции «Белых ночей», рисовала характер, сотканный из противоречий. Оттенки здесь значили больше, чем основные цвета. Гнацинтова не боялась быть трогательной. Ее героиня, угловатая, настороженная, чуть диковатая и надломленная, была трепетно чутка к окружающему, обладала страстной одухотворенностью и врожденным благородством.

Это было нечто большее, чем просто актерская удача. От игры Гнацинтовой щемило сердце. Боль рождала активный порыв к добру. И все-таки даже Нелли—Гнацинтовой недоставало того душевного излома, без которого трагедия ребенка, столь важная для Достоевского, не раскрывалась в полной мере. Смута, «беспорядок» окружающего мира не могли исказить прелести ясной в основе своей души Нелли. Но, как справедливо замечал З. Юдкевич, отказ от философии и сложности Достоевского приводил к разрушению его поэтического стиля.⁵⁸

Критика улавливала противоречия спектакля. «Все упрощено, снижено, измельчено, как не глубоки и трусливы подходы больших мастеров театра к большому мастеру литературы», — писал один из рецензентов спектакля.⁵⁹ Он был прав, упрекая режиссуру, не рискнувшую довериться Достоевскому. Но еще больше его раздражало, что театр не сумел раскрыть трагедию «униженных», показать, «как пафос социального возмущения превращается в пафос социальной покорности, реакционную инерцию».

Театр разоблачал мир Валковских. Критик хотел, чтобы обличение коснулось Достоевского, его философии. Посмотрев спектакль МХТ-II, В. Залесский приходил к парадоксальному выводу, что вообще «осваивать Достоевского на советской сцене едва ли целесообразно».⁶⁰

⁵⁸ Гамбринус К. (З. Юдкевич). «Униженные и оскорбленные». — Рабочий и театр, 1933, № 25, с. 15.

⁵⁹ Эрэс (Р. Сулович). Встреча с классиком не состоялась. — Рабочий и театр, 1933, № 6—7, с. 16—17.

⁶⁰ Залесский В. Удался ли опыт нового прочтения Достоевского? — Советское искусство, 1932, 9 мая, № 21, с. 3.

К середине 1930-х годов получил распространение взгляд на Достоевского как на писателя, после каторги все дальше и дальше уходившего от демократических идеалов своей юности. Некоторые критики не могли отделить мнимое от реального, «достоевщину» от Достоевского. Диалектика, дисгармония творчества великого писателя воспринималась ими не как органическая черта его, но как порок. Этика, философия, социология, эстетический образ в романах Достоевского расчленились. А в обособленном виде любой из компонентов мог обрести реакционный, антигуманистический смысл. Психологическая противоречивость героев Достоевского, их болезненно-напряженные взаимоотношения с окружающим миром — все это почиталось принадлежащим прошлому, и только прошлому. С точки зрения этих критиков искусство требовало ясного, сильного и цельного героя. Достоевский не поддавался «выпрямлению». И постепенно имя его исчезло с театральных афиш.

В концертах Качалов и Москвина еще и в 40-е годы показывали сцены из «Братьев Карамазовых». Иногда Достоевского читали с эстрады. Выступал по-прежнему В. Яхонтов. В 1946 г. А. Глухов выступил с композицией «Игрока». Новых постановок не было.

И тем не менее сама проблема «Достоевский и театр» оставалась. Она решалась теперь на материале истории. Анализировались, описывались постановки минувших этапов. Выходили работы о Качалове, Леонидове, Москвине, Хмелеве — об актерах, игравших героев Достоевского. И быть может, здесь сохранялись и продолжали жить традиции, которым суждено было возродиться в исследованиях истории русского театра в 1950-е годы.

Ю. И. СОХРЯКОВ

**ТВОРЧЕСТВО Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО
И РЕАЛИСТИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА США
20—30-х ГОДОВ XX ВЕКА**

(Т. Драйзер, Ш. Андерсон, Ф. Скотт Фицджеральд)

1

Характерной особенностью развития реалистической литературы США в XX в. было интенсивное усвоение художественного опыта европейских литератур, в том числе русской. Литература США начала развиваться гораздо позже, чем европейские литературы и не имела вековых традиций; а, как известно, «чем позже возникала и формировалась та или иная национальная литература, чем позже она включалась в общий литературный

процесс, тем большее значение приобретал для нее опыт других, более развитых национальных литератур».¹

Современный французский исследователь литературы США XX в. Р. Мишо отмечает: «Среди иностранных влияний русское особенно чувствуется. Современный американский роман не мог бы быть тем, чем он есть, без Достоевского, Андреева или Чехова».²

Говоря об отсутствии в литературе США «развитой культурной традиции» и «школы критической мысли, пользующейся непререкаемым авторитетом», видный американский критик Ван Вик Брукс не случайно противопоставлял отечественной литературе тесную преемственную связь русских классиков XIX и XX столетий: «Образ Пушкина, как талисман, хранил в своей памяти Тургенев, а слова Горького о Толстом, сидящем на усеянном галькой берегу: „Пока этот человек жив, я не сирота“, — не были пустой фразой. Присутствие людей, подобных Толстому, безмерно облагораживает среду литераторов; именно в этом смысле надо понимать слова, сказанные Чеховым: „Я боюсь его смерти“».³

Воздействие русской классической литературы на американских писателей не было случайным. Брукс, говоря о духовной жизни Нью-Йорка конца прошлого века, подчеркивал, что ее «определял дух русского реализма, весьма далекий от романтических порывов Генри Гарленда с его характерными для его стиля грацией и очарованием. Сей дух витал в кафе на Восточном канале и Хаустон-стрит, где после театра или вечерней лекции сходились поэты, карикатуристы, драматурги и актеры: играли в шахматы на мраморных столиках, стаканами пили русский чай. Частенько заглядывали к нашим интеллигентам (впрочем, тогда слово «интеллигенция» еще не привилось в Америке) всякие проезжие революционеры, испанские и итальянские эмигранты, немецкие анархисты, французские коммунары и чаще других „политические“ всех мастей из России. Среди них попадались бледные студенты, успевшие нажить в тюрьме чахотку, и в памяти оживали герои Некрасова и Достоевского, олицетворяющие революционность самых разных оттенков».⁴

В 1880—1890 гг. особый интерес у американских писателей вызывало творчество Тургенева и Толстого, которые оказали значительное влияние на формирование эстетических взглядов

¹ Бушмин А. Преемственность литературного развития. — В кн.: Историко-литературный процесс. Проблемы и методы изучения. Л., 1974, с. 132.

² Michaud R. The American Novel Today. Psychological Study. New York, 1967, p. 23.

³ Брукс Ван Вик. Писатель и американская жизнь, т. 2. М., 1971, с. 186.

⁴ Там же, с. 48.

и художественной манеры Г. Джеймса и У. Д. Хоуэллса.⁵ Англичанин Дж. Фелпс, отмечая, что в 80—90-е годы русская литература начала бурно утверждать себя в Европе, подчеркивает, что в Америке в это время также возникло «нечто напоминающее русскую моду» и количество переводов с русского в этот период в США было намного больше, чем в Англии.⁶ Я. Засурский указывает: «Существенное влияние на развитие критического реализма в США в 1886—1898 гг. оказало творчество русских писателей — Тургенева, Толстого, Достоевского».⁷

Что касается Достоевского, то несмотря на то что в прошлом веке в США существовал определенный интерес к его творчеству, глубокое и всестороннее освоение художественного наследия писателя началось в 10—20-е годы нашего столетия.⁸ Во второй половине XIX в. даже такой пропагандист русской литературы, как Т. Перри, чувствуя необычность и глубину гения Достоевского, не смог проникнуть в сущность нравственно-философской проблематики его романов и обращал внимание лишь на поверхности лежащие факты. И то, что У. Д. Хоуэллс в свое время объявил Достоевского типично русским писателем, не имеющим значения для литературы США, также не было случайным.

То обстоятельство, что творчество Достоевского стало осваиваться американским общественным сознанием во всей глубине лишь в первые десятилетия нашего века, имеет свои социальные и психологические причины. И дело не только в том, что во второй половине XIX в. в литературе США господствовала так называемая «традиция благопристойности». Не менее важным было и то, что в этот период в США был силен культ индивидуализма, ставший краеугольным камнем в системе традиционных официальных ценностей и глубоко проникший в сознание каждого американца. По словам американского критика Ф. О. Маттисена, «уверенность человека в том, что он способен обойтись собственными силами, редко была столь сильной, как в эту эпоху американской истории».⁹

Правда, в литературе США прошлого века уже была изображена Мелвиллом трагедия Ахава, которая, по словам Ф. О. Мат-

⁵ Подробнее см.: Елистратова А. Вильям Дин Голуэлс и Генри Джеймс (к вопросу об их роли в развитии критического реализма в литературе США). — В кн.: Проблемы истории литературы США. М., 1964, с. 217.

⁶ Phelps G. The Russian Novel in English Fiction. London, 1956, p. 39.

⁷ Засурский Я. Н. Американская литература XX века. М., 1966, с. 51.

⁸ Так, В. В. Брукс отмечает, что в конце прошлого века в США появились отдельные произведения, написанные под влиянием Достоевского. Говоря о книге «Гюремное воспоминание» Беркмана, он замечает: «Не нужно знать Достоевского, чтобы почувствовать, какая это очень русская книга» (Брукс В. В. Писатель и американская жизнь, с. 49).

⁹ Маттисен Ф. О. Ответственность критики. М., 1972, с. 171.

тпсена, явилась «символом страшной судьбы замкнувшегося в самом себе индивидуализма, ведущего — когда он развит до своих пределов — к катастрофе и для себя и для коллектива людей».¹⁰ Но трагедия Ахава исследовалась автором в типично романтических формах. Это была трагедия «воли, не способной к духовному возрождению, воли, которая иссушает его душу и с неистовой яростью направляет его мозг».¹¹ К тому же роман Мелвилла не был, по сути дела, принят современниками, и «возрождение» писателя началось лишь в 20-е годы нашего века.¹²

После первой мировой войны США вступают в новую стадию развития. В это время особенно ярко начинают выявляться симптомы краха «великой американской мечты», начинают рушиться надежды на исключительность экономического и социального развития страны и в отчетливой форме начинают проявляться трагические последствия традиционного индивидуализма. Отмечая это, Драйзер в 1932 г. в предисловии к книге «Говорят горняки Харлана» писал: «Я не могу понять: почему американский народ, которому с самого начала вдалбливали идею о необходимости и преимуществах индивидуализма, до сих пор не уяснил себе, какой полный крах потерпела эта идея в качестве рабочей формулы организации общества?»

Ведь когда мы, довольно бесосновательно, полагаем, что каждый из нас вправе достигнуть, если это возможно, титанического развития своей личности, мы не думаем о том, что воспользоваться этим правом могут лишь очень немногие — а может быть, и никто».¹³

Говоря об индивидуализме, который американская пропаганда пыталась выдать за незыблемую официальную ценность, Т. Драйзер писал: «Вера американца в этот общедоступный индивидуализм привела его к тому, что теперь и другие индивидуалисты, более сильные, коварные и алчные решают, сколько и как он должен работать, может ли он жаловаться или даже искать справедливости, если терпит нужду, лишения, если над ним издеваются или морят голодом. Вера американского гражданина в индивидуализм, как лекарство от всех зол, действовало на него усыпляюще, а тем временем другие, более алчные и коварные индивидуалисты захватывали его богатство, его церковь, его законодательные органы, его полицию и все его изначальные конституционные привилегии, так что он поистине боится собственной тени».¹⁴

¹⁰ Там же, с. 172.

¹¹ Там же, с. 169.

¹² Тот же В. Брукс вспоминал о том, что даже в первые десятилетия XX в. многие его товарищи даже не подозревали о существовании в американской литературе «Моби Дика» (см.: Brooks V. W. Days of the Phoenix. New York, Dutton, 1957, p. 147).

¹³ Драйзер Т. Собр. соч., т. 12. М., 1955, с. 124.

¹⁴ Там же, с. 125.

В интервью с нью-йоркским корреспондентом газеты «Правда» Т. Драйзер в 1934 г., касаясь вопроса об отставании современной американской литературы, сказал: «Страдания масс в „большой литературе“ не получили отражения. Возможность перемены строя не рисуется воображению писателей. Произошел невиданный крах, наступил „кризис кризисов“, все язвы капитализма вскрыты до самых глубочайших тайников, люди проходят через адские муки <...> Воображаю, что сделали бы с нашим современным материалом Диккенс или Достоевский».¹⁵

В «Речи, произнесенной в Париже», Драйзер вновь упоминает Достоевского, полемизируя при этом со знаменитым отзывом У. Д. Хоуэллса о русском писателе: «В самом деле, с тех пор как литература стала важным фактором в жизни народов, великие писатели много раз пытались отразить в своих произведениях страдания живых людей. В России примером тому служат Достоевский и Толстой <...> Что касается Америки — этой страны богатства, моей бедной родины, то со стороны может показаться, что там человеческие страдания, во всяком случае те, что вызываются материальными причинами, сведены до минимума, а значит — отпала необходимость в таких книгах, какие Достоевский писал в России».¹⁶

Т. Драйзер, по свидетельству его личного секретаря Маргарет Тьядер, всегда чувствовал себя сродни русскому темпераменту, русскому гению и с большой любовью относился к автору «Преступления и наказания». «Он особенно любил „Братьев Карамазовых“ и „Идиота“, — писала Тьядер в книге «Теодор Драйзер: новые измерения». — Последний роман был его самым любимым произведением во всей мировой литературе. Он не мог постичнуть характера князя Мышкина, но с воодушевлением говорил о простоте и правдивости этого образа».¹⁷

Продолжая и развивая традиции Эмерсона, Драйзер-художник одним из первых пронзительно уловил, каким чудовищным образом извращаются, трансформируются в свою противоположность гуманные и человеческие в своей сущности идеи Эмерсона о «самодоверши». В художественном исследовании этого процесса Драйзер, вне всякого сомнения, опирался на опыт Достоевского. Т. Мотылева с полным основанием замечает, что «Роман „Американская трагедия“ дает немало поводов для сопоставления Драйзера не только с Толстым, но и с Достоевским».¹⁸

Американский критик Ф. Гофман, говоря о значительном сходстве «Преступления и наказания» и «Американской трагедии»,

¹⁵ Там же, с. 158.

¹⁶ Там же, с. 193.

¹⁷ Тьядер М. Драйзер и Россия. — Неделя, 1974, № 47, с. 18.

¹⁸ Мотылева Т. О мировом значении Л. Н. Толстого. М., 1957, с. 569.

отмечает, что Драйзер сделал шаг вперед по пути создания современного героя. Сравнивая изображение сцен насилия в этих романах, Гофман заключает, что подобное сравнение «помогает установить радикальные изменения в литературе „насилия“, которые произошли со времен Достоевского». ¹⁹ Однако вывод, к которому приходит критик, весьма парадоксален: оказывается, что герой Драйзера в отличие от Раскольникова, будучи персонажем натуралистического романа, «теряет волевой контроль», становится пассивным созерцателем собственного преступления. Критик ставит под сомнение то обстоятельство, что Клайд Гриффитс является жертвой определенной социальной системы. «Если мы скажем, — рассуждает Гофман, — что Клайд — это всецело жертва, то мы встретимся с вопросом: жертва чего?» По Гофману выходит, что Раскольников — жертва своей «теории», а Клайд — это «пассивный созерцатель» собственного преступления и собственного наказания. ²⁰ Иными словами, американский критик стремится полностью снять вопрос о социальной детерминированности преступлений, совершенных как героем Достоевского, так и героем Драйзера.

Факты, однако, говорят об ином. По свидетельству жены Драйзера, изучение причин преступности в Америке привело писателя к выводу, что причина большинства преступлений — это «врожденное честолюбивое стремление молодого американца „преуспеть“, иначе говоря, разбогатеть или занять положение в обществе». ²¹ А самый быстрый способ обогащения — выгодная женитьба. Именно этот способ избирает Клайд Гриффитс, с детства одержимый желанием разбогатеть, прорваться в высшие слои общества. Эта мотивировка преступления — типично драйзеровская, ибо предшественник Гриффитса в русской литературе — Раскольников никогда не мечтал о том, чтобы с помощью денег пробиться в высшие слои общества. В то же время Клайд Гриффитс во многом сродни Раскольникову. Герой Драйзера «был столь же тщеславен и горд, как и беден. Он был из тех людей, которые считают себя особенными, непохожими на других. Он никогда не чувствовал себя неотделимой частицей своей семьи и не сознавал по-настоящему, что чем-то обязан тем, благодаря кому появился на свет». ²²

Сондра Финчли для Клайда явилась олицетворением роскоши и великолепия жизни верхних классов, и не случайно, что вопрос: может ли он добиться положения в обществе, с особой остротой встал перед ним после встречи с этой девушкой, которая

¹⁹ Hoffman F. J. The Scene of Violence: Dostoevsky and Dreiser. — *Modern Fiction Studies*, Summer, 1960, № 2, p. 100.

²⁰ Там же, с. 104.

²¹ Драйзер Э. Из воспоминаний о Драйзере. — В кн.: Драйзер Т. Собр. соч., т. 12, с. 213.

²² Драйзер Т. Собр. соч., т. 8, с. 15.

«воплощала и неизменно увеличивала в его глазах значение своего круга».²³

И перед Гриффитсом во всей своей остроте встает вопрос о цели и средствах. Можно ли ради будущего счастья пожертвовать одним человеком, в данном случае Робертой Олден? И так же, как Раскольников, Клайд отвечает на него утвердительно. В описании мучительных процессов сомнений и колебаний, которые охватывают душу Клайда перед убийством Роберты, Драйзер показывает внутреннюю психологическую раздвоенность Клайда: «Его мозг можно было в это время сравнить с запертым безмолвным залом, где, против собственной воли, он оказался в полном одиночестве и вот размышляет над таинственными и страшными желаниями или советами какой-то темной первобытной части своего „я“, не в силах ни отречься от нее, ни бежать и не находя в себе мужества как-либо действовать».²⁴

Постепенно это «худшее и слабейшее» «я» побеждает в душе Клайда. Размышляя о Роберте Олден, его второе «я» прибегает к поистине софистическим аргументам: «Ведь что ни говорите, а она, конечно, поступает очень несправедливо, она слишком много от него требует. Поглощенный роковой мечтой о Сондре, он считал, что Роберта напрасно делает такую грандиозную трагедию из самого обыкновенного случая... Что бы там ни говорила Роберта о его вине, разве она сама ни в чем не виновата? Да, конечно, он старался соблазнить и обольстить ее, если угодно, — пусть так, но разве это снимает вину с нее? Разве она не могла отказать ему, если уж она была так строго нравственна? Но она этого не сделала».²⁵

2

О том, какое значение имело для него знакомство с русской классической литературой, Ш. Андерсон писал в письме к своему русскому переводчику П. Охрименко в 1923 г.: «Вы, конечно, должны заметить, читая мои рассказы, что я в большом долгу перед русскими писателями, и я буду очень счастлив, если смогу возместить этот долг, хотя бы немного: доставляя эстетическое наслаждение русскому читателю или помогая русским людям понять глубже нашу жизнь в Америке...»

Могу сказать, что до тех пор пока я не нашел русских прозаиков, вашего Толстого, Достоевского, Тургенева, Чехова, я никогда не встречал прозы, которая бы меня удовлетворяла».²⁶ «Я не хотел писать, как писали они. Суть в том, что я нашел у них любовь к человеческой жизни, нежность, отсутствие про-

²³ Там же, с. 288.

²⁴ Там же, т. 9, с. 46.

²⁵ Там же, с. 50.

²⁶ Letters of Sherwood Anderson. Boston, 1953, p. 91.

поведи и самоуверенности, столь характерной для многих западных произведений». ²⁷

Под непосредственным влиянием Достоевского сформировалась у Андерсона и концепция человека как непостижимого существа, скрывающего в себе глубокие психологические тайны. «Ясно, — писал Андерсон в своем произведении «Из ниоткуда в ничто», — в людях скрыто нечто такое, что не может найти себе выражение и прорывается только случайно». ²⁸ И Андерсона привлекали те психологические состояния эмоциональных взрывов, когда то, что запрятано где-то в самой глубине души, вдруг прорывается наружу, и «человек раздражается словами, и речь его подчас становится неразумной. Какие-то побочные токи его природы, о которых он и не знал, выходят наружу, приобретают свое выражение». ²⁹

Герои Андерсона — чудачки, люди, таящие в глубинах своей души неистраченные запасы человечности, которая в окружающем их мире кажется патологической и которая доставляет немало страданий героям. «Пусть меня выстирают и выгладят. Пусть меня выстирают, накрахмалят и выгладят», — как заклинание, повторяет герой новеллы «Чудак», тяжело переживающий состояние своего духовного одиночества, своей отчужденности от мира. Герой рассказа «Человек в коричневой куртке» в отчаянии вопрошает себя: «Почему я не говорю другим ни слова голосом своего „я“? Почему за всю нашу совместную жизнь я не мог пробиться сквозь стену к своей жене... Неужели нет таких слов, которые ведут в жизнь?» ³⁰

Невозможность реализовать в практической жизни лучшие душевные устремления делают героев Андерсона «гротесками». Говоря о той шелухе психологической отчужденности, которой покрывается человек в мире расчета и наживы, герой сравнивает свою возлюбленную с молодым деревцем: «Та женщина, если хотите знать, была подобна юному деревцу, которое душат ползучие растения. Эти растения оплели ее и закрыли от нее свет. Она была искалечена, стала гротеском, как многие деревья в лесу становятся гротесками». ³¹ В новелле «Семена» герой говорит о своей возлюбленной: «Ей нужно, чтобы ее любили долго, спокойно и терпеливо любили. Несомненно, она — гротеск, но в таком случае все люди на земле — гротески. Все мы нуждаемся в любви. То, что излечило бы ее, излечило бы и всех нас. Болезнь, которой она была одержима, болезнь всеобщая. Все мы нуждаемся в любви, и никто не придумал, как нам находить себе возлюбленных». ³²

²⁷ Там же, с. 118.

²⁸ Андерсон Ш. Рассказы. М., 1959, с. 306.

²⁹ Там же, с. 195.

³⁰ Там же, с. 248.

³¹ Там же, с. 202.

³² Там же, с. 202.

Герои новелл Андерсона, ведущие отчужденное существование в мире лжи, лицемерия и душевной косности, страдают от невозможности любить и быть любимыми. Мотив человеческих страданий, проходящих сквозь творчество Андерсона, явно перекликается с аналогичным мотивом у Достоевского, у которого страдание — не только способ самозабвения, но и средство становления личности. Герой рассказа «Опьянение», влюбившись безотчетно в дочь хозяина, признается: «Мне захотелось страдать, как-то быть обпуженным. Мне казалось, что это то, что мне нужно. Я хотел, понимаете ли, страдать, потому что всякий человек страдает и грешит».³³ И герой выбирает — опьянение, как самый безобидный способ страдания, потому что любой другой способ «поступить дурно» для него не годится, так как «от каждого из них пострадали бы другие люди».

Этот мотив не случаен в творчестве Андерсона, всегда благоговевшего перед автором «Братьев Карамазовых». В письме к поэту Х. Крейну в 1921 г. Андерсон писал: «Я рад, что Вы нашли Достоевского. Если бы я узнал, что Вы не читали его, я бы прожужжал Вам все уши давным-давно. Это восхитительно, что вы выбрали две книги, которые я люблю больше всего, — „Карамазовых“ и „Бесов“. Во всей литературе нет ничего подобного „Карамазовым“ — это Библия. Вам также понравятся „Идиот“ и тюремные рассказы («Записки из Мертвого дома», — Ю. С.). Этот человек (Достоевский, — Ю. С.) не может нравиться, его можно только любить. Я всегда чувствовал, что это тот единственный писатель, перед которым я мог встать на колени».³⁴

Ш. Андерсон, как и Т. Драйзер, — создатель новых традиций, определивших в значительной мере развитие реалистического американского романа XX в. И не случайно, что почти все выдающиеся писатели США, в том числе и такие, как У. Фолкнер, Д. Стейнбек, Т. Вулф, У. Сароян и др., считали его своим духовным наставником и литературным учителем. «Он был отцом моего поколения американских писателей и той традиции американской прозы, — говорил У. Фолкнер, — которую продолжают наши преемники. Его никогда не оценивали по достоинству. Драйзер — это его старший брат, а Марк Твен — отец их обоих».³⁵ О бесспорном воздействии Андерсона на мирозерцание и литературный стиль последующего поколения американских художников писал М. Каули в статье «Шервуд Андерсон и его книга мгновений»: «Хемингуэй, Фолкнер, Вулф, Стейнбек, Колдуэлл,

³³ Там же, с. 157.

³⁴ Letters of Sherwood Anderson, p. 70—71.

³⁵ Эти слова Фолкнера не без основания предпосланы в качестве эпиграфа к статье М. Ландора «Школа Ш. Андерсона», в которой делается попытка установить линии преемственности между Андерсоном и американскими романистами 30-х годов (Вопросы литературы, 1969, № 12, с. 141—172).

Сароян, Генри Миллер... каждый из них, бесспорно, многим обязан Андерсону, и то же самое можно сказать о десятках других».³⁶

3

В критической литературе о Ф. Скотте Фицджеральде уже давно прослежены линии, связывающие американского писателя с западноевропейской литературой XIX в., с Бальзаком и Стендалем. Однако до сих пор почти не установлены аспекты преемственной связи между американским художником и автором «Братьев Карамазовых», которого Фицджеральд, по собственному признанию, «любил больше других европейцев».

Первое знакомство Фицджеральда с Достоевским произошло в 1922 г., когда он прочел роман «Братья Карамазовы», который потряс его. К Достоевскому американский писатель обращался на протяжении всей своей творческой жизни. В 1940 г. в письме к дочери он советовал ей прочитать такие «хорошие книги, как „Братья Карамазовы“, „Преступление и наказание“...»³⁷ Годом раньше в одном из писем к дочери Фицджеральд писал: «...если ты хочешь изучать эмоциональный мир — не сейчас — но, может быть, через несколько лет — прочитай „Братьев Карамазовых“ Достоевского. И ты увидишь, каким может быть роман».³⁸ Незадолго до смерти Фицджеральд признавался, что вновь перечитывает «Преступление и наказание».³⁹

Сравнение с Достоевским было лучшей похвалой в устах писателя. Говоря о романе Хэмингуэя «Иметь и не иметь», Фицджеральд, обращаясь к автору романа, заметил, что в этом произведении есть «абзацы и страницы, достойные по своей поразительной напряженности Достоевского». В этом же письме Фицджеральд признавался: «Я всегда любил Достоевского, с его широким, обращенным ко всем сердцем, любил больше других европейцев».⁴⁰

Главная тема творчества Фицджеральда — тема любви разрабатывается писателем в тесной взаимосвязи с темой денег и богатства. Мотив «утраты бедняком любимой девушки именно потому, что он беден, — по словам М. Мендельсона, — никогда не перестававший волновать Фицджеральда, был, как известно, одним из мотивов творчества Достоевского».⁴¹

Деньги для героев Фицджеральда не самоцель, а средство, при помощи которого можно добиться любви. И ставкой в этой

³⁶ Каули М. Дом со многими окнами. М., 1973, с. 102.

³⁷ The Letters of F. Scott Fitzgerald. Ed. by Andrew Jurubull. New York, 1963, p. 85.

³⁸ Там же, с. 54.

³⁹ Там же, с. 600.

⁴⁰ Там же, с. 312.

⁴¹ Мендельсон М. Творческий путь Френсиса Скотта Фицджеральда. — В кн.: Проблемы литературы США XX века. М., 1970, с. 191.

борьбе является самолюбие героя, уязвленное и оскорбленное самолюбие бедняка. Так же, как это часто случается у Достоевского, герой в финале убеждается, что деньги, несмотря на кажущееся всеисилие, не могут помочь вернуть возлюбленную, что широко распространенное представление о деньгах как всемогущей силе — иллюзорно.

В романе «Ночь нежна» доброта и любовь Ричарда Дайвера беззащитно используется представительницей мира богатых, которая в финале попросту отшвыривает Дика Дайвера прочь, за ненадобностью. Фицджеральд улавливает здесь основной нравственный конфликт буржуазного общества, детально исследованный Достоевским. Доброта и человечность в столкновении с хищничеством терпят крах, добро капитулирует перед злом. Эта нравственно-философская проблематика раннего Достоевского получает свое развитие в творчестве Фицджеральда.

Глория, Николь Уоррен и другие героини Фицджеральда во многом напоминают инфернальных героинь Достоевского. Однако если у Достоевского инфернальность его героинь, их своеволие и гипертрофированная надменность являются следствием их психологической травмированности в юности, результатом унижения их человеческого достоинства, то у Фицджеральда эгоистическое бездушие героинь — это свидетельство их социальной принадлежности к миру богатых. Насилие, совершенное над Николь Уоррен, в конечном счете не является причиной ее черствости и бездушия. Напротив, будучи больной и попадая под благотворное влияние Ричарда, она утрачивает хищнические повадки и эгоистические наклонности. Однако по мере своего выздоровления Николь Уоррен отдаляется от мужа и начинает руководствоваться бездушной моралью сильных мира сего. Ее красота, как и красота Розалинды, Глории и некоторых других героинь Фицджеральда, становится источником индивидуалистического своеволия и этического зла.

Говоря о влиянии, испытанном им в процессе работы над романом «Великий Гэтсби», Фицджеральд подчеркивал: «Работая над ней (книгой о Гэтсби, — Ю. С.), я научился массе вещей, а если что на нее повлияло, так это мужественная манера „Братьев Карамазовых“ — творения непревзойденной формы, а не дамское рукоделие Джеймса в „Женском портрете“». ⁴²

Особенность художественной манеры Фицджеральда, ярко проявившаяся в «Великом Гэтсби», заключается в способности рассматривать героя с двух противоположных точек зрения. «Умение Фицджеральда видеть Гэтсби с двух противоположных точек зрения, — отмечает А. Горбунов, — одновременно придает его образу особую рельефность, которой были лишены герои предыдущих романов писателя». Однако секрет «двойного видения» не исчерпывается только этим. Фицджеральд как-то сказал: «Мери-

⁴² Вопросы литературы, 1971, № 2, с. 164.

лом первоклассных умственных способностей является умение держать в голове противоположные идеи и сохранять способность мыслить». ⁴³

Прием «двойного видения» использует Фицджеральд и в обрисовке Дэзи. Прием этот здесь «особенно уместен, поскольку за ее обаянием и красотой, покорившими сердце Гэтсби, скрывается расчетливая эгоистка, готовая пойти на предательство и преступление ради своей выгоды». ⁴⁴

Фицджеральд учился у Достоевского и мастерству романтического повествования, умению придавать особую драматичность и напряженность посредством введения в роман особых сцен катастроф и психологических взрывов. Достаточно вспомнить хотя бы напряженный финал «Великого Гэтсби» или те сцены в романе «Ночь нежна», в которых изображаются припадки безумия у Николь Уоррен, постепенная моральная деградация главного героя Ричарда Дайвера, сопровождающаяся пьяными дебошами.

В романе «Великий Гэтсби» авантурный, «криминальный» элемент сюжета отнюдь не имеет своей функцией лишь привлечь любопытство читателя, а призван играть важную роль в раскрытии содержания, в раскрытии важных социально-психологических закономерностей. Авантурно-криминальная сторона фабулы романа «Великий Гэтсби» позволяет писателю показать в финале цинизм и жестокость Дэзи и Тома Бьюкенена, не брезгающих никакими средствами ради собственного благополучия, не останавливающимися перед клеветой и убийством, чтобы спасти самих себя. И здесь, вне всякого сомнения, Фицджеральд учитывал художественный опыт Достоевского, создателя «Братьев Карамазовых», романа, в котором уголовный элемент был призван раскрыть глубокое философское содержание. И совсем не случайно, что в споре с Менкеном о романе «Великий Гэтсби» Фицджеральд сравнивал свой роман с «Братьями Карамазовыми». «Без всяких обидных сравнений между классом А и классом Б, если мой роман — анекдот, то „Братья Карамазовы“ тоже. Под этим углом зрения можно и этот роман низвести до детективной истории». ⁴⁵

Творчество Достоевского получило широкий резонанс в США потому, что нравственно-психологические проблемы, поставленные им, приобрели в буржуазной Америке XX в. особую актуальность.

В 1917 г. американский критик и мыслитель Р. Борн в статье «Вечный смысл Достоевского» высказал парадоксальную на первый взгляд мысль о «великолепном современном здоровье», кото-

⁴³ Горбунов А. Романы Френсиса Скотта Фицджеральда. М., 1974, с. 66—67.

⁴⁴ Там же, с. 75.

⁴⁵ F. Scott Fitzgerald and his contemporaries. Ed. by William Goldhurst. Cleveland and New York, 1963, p. 81.

рое присуще Достоевскому и которое становится все более очевидным. Р. Борн писал: «...если мы сможем как следует понять его, это окажет значительное воздействие на творческие перспективы Америки».⁴⁶

Предвидение Р. Борна оказалось пророческим. Такие крупные писатели США 20—30-х годов, как Т. Драйзер, Ш. Андерсон, У. Фолкнер, С. Фицджеральд, Т. Вулф неоднократно в течение своей творческой деятельности обращались к художественной практике русского писателя.

Знакомство с художественным опытом Достоевского помогло писателям-реалистам США 1920—1930-х годов в решении актуальных социально-психологических и нравственных проблем, и прежде всего в художественном решении проблемы «личность и общество». Опираясь на опыт Достоевского и других русских реалистов, Т. Драйзер и Ш. Андерсон, С. Фицджеральд и У. Фолкнер создали новые традиции в реалистической литературе США, традиции, которые продолжили писатели 1950—1960-х годов.

Г. М. ФРИДЛЕНДЕР

ОБ АВТОРЕ ПОЭМЫ «ХРИСТОС В ВАТИКАНЕ»

В 1919 г. в книге «Библиотека Достоевского» (Одесса, 1919, с. 118—120) Л. П. Гроссман, касаясь вопроса об отношении Достоевского к В. Гюго, обратил внимание исследователей на изданную в Женеве в 1864 г. под именем В. Гюго поэму «Христос в Ватикане» как на один из возможных, хотя и отдаленных, прообразов главы «Великий инквизитор» в романе «Братья Карамазовы». В моих комментариях к роману в академическом издании Полного собрания сочинений Достоевского (15, 463) поэма эта также приписана Гюго.

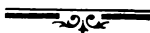
Однако, хотя Достоевский во время своей жизни в Женеве в 1868—1869 гг., вероятно, читал поэму «Христос в Ватикане», как это и предположил Л. П. Гроссман, и мог, основываясь на атрибуции издателя, приписывать ее авторству Гюго, сам французский поэт категорически возражал против этой атрибуции. Подлинный автор ее остается неизвестным.¹

Приношу от своего имени и от имени редакции Полного собрания сочинений Достоевского проф. В. Террасу (Броуновский университет, США) благодарность за это указание.

⁴⁶ Borne R. The Immanence of Dostoevsky. Dial, June, 28, 1917.

¹ См. об этом: Brunet G. Supplément aux Supercheries littéraires dévoilées et au Dictionnaire des ouvrages anonymes de J.-M. Quérard et A.-E. Barbier. Paris, 1964, col. 43.

НОВЫЕ МАТЕРИАЛЫ



Ф. Г. НИКИТИНА

ПЕТРАШЕВЦЫ И ЛАМЕННЕ

В Центральном государственном архиве Октябрьской революции в материалах I экспедиции III Отделения за 1855 г. хранится дело под названием «О представленной дьяконом Алексеем Мелитопольским безимянной записки возмутительного содержания». Это дело содержит документы, отобранные у одного из участников кружков петрашевцев — Николая Александровича Мордвинова в 1855 г., когда он был арестован за пропаганду в г. Тамбове.¹ В числе документов значится «рукопись преступного содержания. Рассуждение о равенстве и о том, что цари произошли от змия», не имеющая ни заголовка, ни даты.² Нам удалось установить, что эта рукопись — не что иное, как перевод всех сорока двух глав знаменитого памфлета известного французского христианского социалиста аббата Фелисите Робера де Ламенне (1782—1854) «Слова верующего», запрещенного цензурой в России, но популярного среди передовой русской интеллигенции. Оказалось, что двадцать три главы памфлета (1—21, 33 и 42) переведены поэтом А. Н. Плещеевым, а девятнадцать глав (22—32, 34—41) — Н. А. Мордвиновым. Перевод готовился зимою—весною 1848—1849 гг., т. е. в период наиболее активной деятельности кружков петрашевцев, и предназначался для пропаганды.

Новый документ свидетельствует о большом интересе петрашевцев к творчеству христианского социалиста и о широте их пропагандистских замыслов. Он проясняет также некоторые моменты деятельности Ф. М. Достоевского-петрашевца. Наша находка дает возможность определить, в частности, что

¹ О судьбе Н. А. Мордвинова см.: Порох И. В. История в человеке. (Н. А. Мордвинов — деятель общественного движения в России 40—80-х годов XIX в.). Саратов, 1971.

² ЦГАОР, ф. 109, I экспедиция, III Отделение, оп. 1855 г., д. 269, л. 178—207.

именно из памфлета Ламенне Достоевский слышал от А. П. Милюкова в апреле 1849 г. на вечере в кружке С. Ф. Дурова — А. И. Пальма.

О своем чтении перевода из Ламенне среди петрашевцев Милюков упоминал в воспоминаниях «Литературные встречи и знакомства». Там же он писал об одобрении Достоевского, посчитавшего, что в переводе речь стала выразительнее, чем в оригинале.³ Об этой речи Милюкова не раз говорилось во время следствия. Сам Милюков показал: «Содержание статьи на славянском языке заимствовано было из сочинения Ламенне „Paroles d'un croyant“». В нем заключалось развитие учения Иисуса Христа о братской любви и о союзе между народами.⁴ С. Ф. Дуров свидетельствовал: «Содержание этой статьи взято частью из Святого Евангелия, частью из пророчеств; смысл тот же, что слабые угнетаются сильными и что сам Иисус Христос предан был архиереями и князьями на осуждение».⁵

Текст перевода «под названием Новое откровение митрополиту Антонию Новг., СПб. и др.»⁶ прочитанный на церковно-славянском языке учителем Милюковым, до нас не дошел и до сих пор было неясно, к какому разделу книги Ламенне он относится.

Дуров четкого сюжета оглашенного Милюковым перевода не приводит, тогда как каждая из глав памфлета его имела. Обращает на себя внимание: в обнаруженном в ЦГАОР переводе памфлета отсутствует введение. Ознакомление с последним по оригиналу показывает, что именно в нем содержатся все те мотивы, которые на слух уловил Дуров. Как нам представляется, это введение и положил в основу своего выступления Милюков. Предположение подкрепляется и названием «Завещание», данным переводу Милюкова в показаниях на следствии А. И. Пальмом.⁷ Во введении Ламенне, как известно, использовал литературную форму завещания умудренного жизненным опытом старца, который, обращаясь к молодым современникам, призывает их быть мужественными, готовиться к борьбе со злом.

Подтверждается мнение известного исследователя петрашевцев В. Р. Лейкиной-Свирской о том, что перевод Милюкова из книги Ламенне «Слова верующего» предназначался для распространения путем подпольной печати. Теперь мы можем с полным основанием сказать: перевод памфлета — это результат тщательной и напряженной коллективной работы друзей Достоевского — Плещеева, Мордвинова и Милюкова, о чем свидетельствуют

³ См.: Милюков А. П. Литературные встречи и знакомства. СПб., 1890, с. 183.

⁴ ЦГВИА, ф. 807, оп. 84/28, д. 55, ч. 101, л. 202.

⁵ Дело петрашевцев, т. III. М.—Л., 1951, с. 202.

⁶ Там же, т. I. М.—Л., 1937, с. 425.

⁷ Там же, т. III, с. 275.

правки и пометки, имеющиеся почти на каждой странице рукописи.

Достоевский был близко знаком со всеми тремя переводчиками «Слов верующего». Логично предположить, что он знал и о существовании перевода всей книги Ламенне и о планах использования его в пропаганде, но утаил это во время следствия, являя тем пример мужества и высокого понимания товарищеского долга. Сказанное Достоевским на следствии о Милюкове как о человеке несерьезном, балагуре и острослове — не более чем способ выгородить одного из переводчиков памфлета.⁸ Стремление Достоевского таким способом отвести удар от Милюкова становится очевидным, если сопоставить слова писателя с показаниями самого Милюкова, дошедшими до нас и хранящимися в ЦГВИА и пока не опубликованными.⁹

Как профессиональный литератор, Достоевский несомненно, высоко ценил литературную работу своих друзей, в том числе конспиративных переводчиков западных социалистов. Думается, что на такого рода литературное дело, связанное с подготовкой пропагандистских документов, и намекал Достоевский в ночной беседе с Майковым незадолго до ареста в 1849 г.

Текст перевода «Слов верующего», сделанный тремя петрашевцами, помогает уточнить наши представления об утопическом социализме петрашевцев, об их мучительных поисках социалистических идеалов, более точно определить отношение к христианскому социализму и Ф. М. Достоевского накануне ареста.

Подробный анализ подготовленного петрашевцами перевода памфлета аббата Фелисите Робера де Ламенне «Слова верующего» и вытекающих отсюда выводов будет дан нами в специальной работе.

ПИСЬМА А. Е. ВРАНГЕЛЯ К ДОСТОЕВСКОМУ

Письма Врангеля (№ 1—12) печатаются по подлинникам: ЦГАЛИ, ф. 212, оп. 1, № 63.

Врангель Александр Егорович, барон (1833—после 1912 г.), дипломат, юрист и археолог. Окончив в 1853 г. Лицей и прослужив, по настоянию отца, год в Министерстве юстиции, он выбрал себе службу в только что учрежденной Семипалатинской области, куда и отправился на должность областного прокурора. Сам он писал об этом: «Меня особенно тянула в эти дальние, неведомые страны моя страсть к наукам, к естественной истории, к путешествиям и к охоте» (Врангель А. Е. Воспоминания о Достоевском в Сибири. 1854—1856 гг. СПб., 1912. — В дальнейшем: *Врангель*). Перед отъездом Врангель встретился с М. М. Досто-

⁸ Это показание Ф. М. Достоевского приведено в кн.: Бельчиков Н. Ф. Достоевский в процессе петрашевцев. М., 1971.

⁹ ЦГВИА, ф. 801, оп. 84/28, д. 55, ч. 101.

евским, с которым был знаком, и тот поручил ему «передать брату письмо, немного белья, книги и 50 рублей денег» (*Врангель*, стр. 11). С этого началась активная роль Врангеля в деле постепенного улучшения положения Достоевского в Сибири, возвращения его сначала в Тверь, а потом и в Петербург. Врангель вовлек в эти хлопоты обширный круг своих высокопоставленных знакомых и родственников (подробнее см.: П., I, 517—518, а также: Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников, т. I. М., 1964, с. 244—245), а для начала ввел его во многие дома в Семипалатинске; так, например, благодаря ему Достоевский «сделался своим человеком» в доме военного губернатора Спиридонова, который его «искренно полюбил»; «сделался домашним человеком даже у своего батальонного командира Беликова» (*Врангель*, с. 25); бывал вместе с Врангелем по вечерам у полковника Мессароша и в доме начальника округа, и т. д.

Позднее, отправляясь в качестве секретаря начальника экспедиции к берегам Восточного Китая, Японии и к устью Амура, Врангель тревожился о Достоевском, спрашивая у М. М. Достоевского: «Ради бога, что делает и где брат Федор?» Письмо заканчивается просьбой обнять и поцеловать его, «ибо он мой брат и друг» (Лит. наследство, т. 86, с. 376). Достоевский тоже горячо привязался к Врангелю и «полюбил его очень». Письма 1855—1859 гг., в которых писатель рекомендует друзьям и знакомым «своего молодого друга», дают, как нам кажется, значительный материал исследователям творчества Достоевского. Некоторые герои его последующих произведений будут наделены чертами семипалатинского прокурора (см. об этом ниже, в комментарии к публикуемому письму). Так, несомненно, внешность Врангеля, а также отдельные факты его биографии (например, его признание в том, что он «мало понимал тогда по-немецки» и не любил «этого языка» — *Врангель*, стр. 21; его рассказ о характере отца) отразились в образе Эркеля в «Бесах» (ср. с черновым наброском к III части романа: «...лицо у него было прехорошенькое и кроткое, даже как будто умное <...> Говорят, что покойный отец его был человек строгий и сумасшедший. [Он же был уже православный по матери, и вряд ли хорошо знал по-немецки]» (12, 19).

Чрезвычайно тонкая характеристика молодого Врангеля содержится в письме Достоевского к А. Н. Майкову от 18 января 1856 г. Эта характеристика значительно дополняется строками из письма Достоевского самому Врангелю (из Семипалатинска от 9 марта 1857 г.): «...характеры, как у вашего отца, — странная смесь подозрительности самой мрачной, болезненной чувствительности и великодушия <...> Мне кажется, что вы такого же характера, тоже больны сердцем и душою, и если в вас еще не развилась мнительность и подозрительность, то не было случая, или еще рано, то есть разовьется потом. Зато у вас болезненно развилась чувствительность...» (П., I, 215. 216). Намеки на тя-

желый характер Врангеля довольно часты (см., например, письмо к М. Д. Исаевой из Семипалатинска от 4 июня 1855 г. — П., I, 154).

И конечно же, человек, обладающий таким характером и, в частности, такой чувствительностью, не мог не ощутить изменившегося уже в начале 60-х годов отношения к нему Достоевского. И, наверное, поэтому переписка внезапно обрывается на целых четыре года, после чего Врангель сам пишет Достоевскому письмо, в котором напоминает ему «о прежней горячей дружбе», пытаясь возобновить былые отношения (см. письмо № 6). Из этого письма интересно извлечь автохарактеристику Врангеля как семипалатинского периода (двадцатилетнего красавца, «вертопраха, шатавшегося без цели по белому свету», «в погоне за мечтами», так и того времени, когда он стал «положительным», «честным службистом», «добрым отцом семейства», довольным женою и детьми, службой и начальством (письмо № 6). И не в этой ли перемене причина столь резкого охлаждения Достоевского к прежнему другу? Переписка, однако, на некоторое время возобновляется: после второго напоминания Достоевский пишет Врангелю обстоятельное, искреннее письмо, рассказывает ему о смерти брата и жены (письмо от 31 марта 1865 г.); а в октябре этого же, 1865 г., он гостит у Врангеля в Копенгагене и делится с ним планами на будущее, приглашает его печататься в задуманной «Эпохе» (см. письмо № 9). В этом же году Врангель одолжил Достоевскому денег, и последующая переписка в значительной мере свелась к вопросу о возвращении этого долга. Для Достоевского Врангель попал в ряд докучливых кредиторов (см. письмо к А. Г. Достоевской из Гомбурга от 17 мая н. ст. 1867 г. — П., II, 6). В последний раз они встретились через семь с лишним лет, в 1873 г. в Петербурге. Достоевский зашел вернуть долг. Врангель писал позднее об этой встрече: «Время и долгая разлука, конечно, наложили свою печать на наши отношения, к тому же в этот день он показался мне раздраженным и нервным: куда-то торопился. О прошлом ни слова; он даже не сказал мне, что он вторично женился и как идут дела его...» (*Врангель*, с. 219).

В 1908 г. Врангель закончил свои воспоминания о том Достоевском, «каким знал его в Сибири в пятидесятых годах, хотя несчастного, больного, но еще не надломленного, бодрого и сильного духом» (*Врангель*, с. 36). Он подробнейшим образом описал и «жизнь <...> Достоевского бессрочным солдатом в Семипалатинске», и различные круги семипалатинского общества в их отношении к Достоевскому; он беспристрастно обрисовал «цвет» общества, в котором «мужчины пили, ели, играли, скандалили и ездили по гостям к богатым татарам», а «жены сплетничали»; он вспомнил едва ли не обо всех лицах, которые имели какое-либо отношение к писателю — от генерал-губернатора Г. Х. Гасфорта до красавицы цыганки «Ваньки-Таньки» и слуги самого Вран-

геля Адама, спившего Достоевскому «первое штатское платье»; он отметил такие мелочи, например, что Достоевский любил цветы и не любил охоты, что, будучи «в хорошем расположении духа, он любил декламировать, особенно Пушкина», и что, когда он читал «Пир Клеопатры» («Египетские ночи») «лицо его <...> сияло, глаза горели» (*Врангель*, с. 28, 33). Интересны портреты Достоевского времени ссылки, которые даны в книге Врангеля. Приехав в Семипалатинск с письмами, посылками и поклонами, Врангель послал за Достоевским, который, войдя, «был крайне сдержан». «Он был в серой солдатской шинели, — продолжает мемуарист, — с красным стоячим воротником и красными же погонами, угрюм, с болезненно-бледным лицом, покрытым веснушками. Светло-русые волосы были коротко острижены, ростом он был выше среднего. Пристально оглядывая меня своими умными серо-синими глазами, казалось, он старался заглянуть мне в душу, — что, мол, я за человек?» (*Врангель*, с. 17). Иным выглядит Достоевский, когда вместе с Врангелем «ретиво» занимается цветниками в их маленьком «Казаковом саде»: «Ярко запечатлелся у меня, — пишет Врангель, — образ Ф<едора> М<ихайловича>, усердно помогавшего мне поливать молодую рассаду, в поте лица, сняв свою солдатскую шинель, в одном ситцевом жилете розового цвета, полинявшего от стирки; на шее болталась неизменная, домашнего изделия, кем-то ему преподнесенная длинная цепочка из мелкого голубого бисера, на цепочке висели большие лукообразные серебряные часы. Он обыкновенно был весь поглощен этим занятием и, видимо, находил в этом времяпровождении большое удовольствие» (*Врангель*, с. 44). С любовью Врангель рисует Достоевского во время первой их прогулки в степь, когда ему удалось уговорить того сесть верхом на лошадь («самую смирную»): «По-видимому, это довелось ему в первый раз, — пишет он, — и как он ни был смешон и неуклюж в роли кавалериста, в своей серой солдатской шинели, но скоро вошел во вкус, и мы с ним делали верхом длинные прогулки в самый бор, в окрестные зимовья и в степь...» (*Врангель*, с. 46). Совсем другим представляется Достоевский, сбросивший солдатскую шинель, когда они с Врангелем отправились в Змеиногорск по приглашению генерала Гернгросса: «Ф<едор> М<ихайлович> был на этот раз франт хоть куда. Впервые он снял свою солдатскую шинель и облачился в сюртук, сшитый моим Адамом, серые мои брюки, жилет и высокий стоячий накрахмаленный воротничок. Углы воротничка доходили до ушей, как носили в то время. Крахмаленная манишка и черный атласный стоячий галстук дополняли его туалет» (*Врангель*, с. 88).

Публикуемые ниже письма Врангеля хотя и охватывают период в десять лет (с 1856 по 1867 г.), относятся в основном ко времени возвращения Достоевского с каторги; они являются комментарием к чрезвычайно важным для биографии писателя его письмам к Врангелю; сопоставленные с многочисленными фак-

тами из книги воспоминаний Врангеля, эти письма представляются существенными не только для биографии писателя, но и для уточнения творческой истории ряда его произведений.

1

А. Е. Врангель — Достоевскому

9 октября 1856 г. Мыза Терпилицы

Поздравляю Вас, мой добрый Федор Михайлович. Вы третьего дни произведены в офицеры¹ и всем этим и что еще будет обязаны Тотлебену² и Ольденбургскому.³

Вы удивлены получить от меня еще письмо и, вероятно, полагали меня уже за тридцать земель; простите, друг мой, меня за это долгое молчание. Я получил все Ваши письма и не отвечал, во-первых, потому, что решительно не мог ничего сделать, о чем Вы просите;⁴ да, кроме того, я сам был в таком грустном положении, что хотя совесть часто мучила, что не пишу Вам, но все-таки этого не делал. Скажу Вам, во-первых, что я назначен секретарем эскадры, которая идет кругом света, для дипломатической переписки, и отправляюсь в путь в июне 1857 г., получая содержание в 2100 рублей и совершенно свободен. Я решился взять это место и не ехать обратно в Сибирь по многим причинам. 1-ое: Гасфорт⁵ перевел меня в Омск и отказал место судьи; 2-ое: Х... хотя и желала очень моего возвращения, но Маркиз что-то очень часто бывал у нее, и она нисколько не старалась его удалить, он даже едет скоро в Барнаул. Странная, непонятная это женщина, я уверен, что она любит меня, а между тем как-то стыдилась в этом признаться; уверяла, что равнодушна к Маркизу и принимала от него сотенные подарки и делала его своим factotum.⁶ Много я перестрадал за нее, много испортил крови и благодарю бога, что судьба нас разъединила, а между тем грустно вспомнить, что ее уже нет; в мучениях любви есть какое-то непонятное блаженство. Ваши опасения насчет Ма<ркиза> сбылись, мы разорвали бы друг друга если бы не умное вмешательство Х... Уезжая, она подарила мне свой портрет, и я обещал, что буду через 1½ года в Барнауле, возвращаясь с Амура в Россию; она должна уже быть в Барнауле;⁷ я жил все лето в Петергофе и проводил дни с утра до вечера с нею, когда же 4 сентября она уехала, то я отправился в деревню и остаюсь здесь до конца октября, а потом по приезде моих из-за границы еду в город и остаюсь там всю зиму. Вашего брата я с июля не видал, знаю, что он здоров, ибо был раза два у меня не заставая дома;⁸ Гасфорта не видал до сих пор и только дня четыре тому назад встретился с ним на бале, который давало дворянство царю, разговор был холоден и пуст, так что я не мог говорить с ним о будущем

супруги Марьи Дмитриевны; денег, душа моя, у меня самого нет ни копейки, и я не знаю еще, когда вышлю свой долг Степанову⁹ в 114 рублей <серебром>, но офицерские вещи я Вам вышлю, а брат Ваш пришлет Вам денег, если уже не выслал; Вы еще получите от Гернгросса¹⁰ мой чемодан, возьмите его себе со всем, что в нем есть, а именно: рубашки, подштанники, столовое белье; простыни, носки, фуляр и платье — оно Вам пригодится. Теперь мне нужна новая экипировка, и я уверен, что Вы поймете, что я даю это Вам как брат и друг от доброго сердца. Тоже писал я ему выслать Вам мою постель походную. Взяли ли вы самовар, посуду и кастрюли для себя у Степанова? Я Тотлебена не видал, он снова уехал за границу, но только что приеду в город, то все разузнаю и подробно напишу. Скажите теперь, что Вы думаете делать и не желаете ли быть переведенным, напишите мне все подробно, я даю Вам честное слово, что буду хлопотать и по возможности стараться исполнить Ваши поручения. Как Ваше здоровье и расположение духа? что делает Марья Дмитриевна? в каком положении ее дела и отношения с Вами? что Семипалатинск и его обитатели? Я с отцом своим в самых лучших отношениях и, вероятно, буду зимой в Екатеринбургe и Ирбите; ах, душа моя, сердце замирает, когда вспомню, что это так близко от Барнаула и Вас. Я видел здесь Марковникова, Спасского и Фридерикса всех на балу на одну минуту, что это всё за дурачье!¹¹ На днях представлялся Константину Николаевичу, человек весьма умный и m'a éblouit par ses connaissances en fait de géografie et d'histoire des voyages;¹² и, кроме дипломатической переписки, получил поручения своего предшественника Гончарова,¹³ дай-то бог только силы исполнить все хорошенько и не ударить лицом в грязь. Ради бога пишите, как поживаете и что подделываете. Есть у меня до Вас большая просьба — умоляю, спасите мои книги и возьмите их у Степанова, я, если нужно, напишу ему об этом. Гернгросса книги, как-то Hoffmanns Werke и несколько французских романов, перешлите ему, а мне пока вышлите *Фауну русскую* и все, что относится до Сибири и путешествий, и вот как сделайте это: укупорите и попросите кого-нибудь, кто поедет на Ирбитскую ярмонку, взять это с собой и в Ирбите отдать какому-нибудь знакомому купцу, едущему чрез *Казань* или Екатеринбург, с тем чтобы он сдал их там в конторы вольных почт наших для пересылки мне. Особенно прошу Вас спасти мне фауну и китайские безделицы и минералы. Пришлите мне список книг, я напишу, что желал бы иметь и что передать Вам в потомственное владение. Получили ли Вы мой портрет чрез Madame X?

Здесь все тихо и смирно; все это время только и говорили о коронации, праздниках, новых назначениях и переменах. В продолжение 1½ месяца Петербург был пуст, хоть шаром покати, зато теперь опять полон и на всяком шагу видишь иностранцев. Гвардии пехота вся уже перевезена, а кавалерия будет только около 15-го ноября; в составе армии большие перемены, между

прочим, полки будут состоять из 4-х эскадронов. Между Россией и Францией большая симпатия, но зато против Англии общая ненависть; отец пишет мне, что надо удивляться, какая внезапная любовь за границей овладела всеми немцами и французами к нам и как все ненавидят Англию; я думаю, что мир долго не продолжится, впрочем, это общее мнение. На днях был въезд государя в Питер; я нарочно поехал смотреть и до сих пор поражен этим великолепием; это богатство экипажей, сбруй и мундиров встречаешь только в волшебных сказках и в рассказах «Тысячи одной ночи». Погода была чудная, и народу сотни тысяч. Три дня продолжалась иллюминация, и дворянство дало банкет, стоивший 32 тысячи». Я тоже был на нем; вообразите, что теперь мода одевать хамов в парики и в шелковые чулки. С государем на днях чуть-чуть не случилось несчастья; он ехал на пароходе в Кронштадт и столкнулся с другим пароходом; к счастью, что он секунды три до этого сошел с палубы в каюту со свитой, чтоб закусить. Все же, кто остался наверху, пострадал кто контузией, кто раной; военный министр ушиб затылок и теперь, вероятно, делается совершенно глуп. Грей сломал ногу, один офицер кувырнулся за борт и теперь еще кушается. Это случилось уже во второй раз за это лето с государем.

Что сказать Вам про правление — все любят и преданы царю, не только здесь, но и за границей. Он так добр, так умен, жаль только, что у него нет людей, на которых мог бы надеяться наверхья. Говорят, что интриги в ходу, и граф Баранов и Адлерберг делают, что хотят,¹⁴ — государь слишком доверчив и легко верит всем этим придворным лицемерам. Ростовцев¹⁵ был в немилости это время и чуть-чуть не сломил себе голову; теперь опять помирились, и дело кончилось строгим выговором à l'amiable.¹⁶ Этот косноязычный меценат слишком зазнался и вследствие какой-то просьбы Ник^олая Николаевича написал тому предерзкое письмо, а тот пошел к государю с этим документом и жалобой. В эту историю примазался великий князь Константин Николаевич, его заклятый враг, и ну пилить Ростовцева, но он слишком толст, и, попилив немного, они отстали. Большая часть царской семьи едет за границу, и Марья Николаевна едет; elle a épousé secretement Stroganoff et on dit que ce mariage sera publiquement declare au peuple; au moins à la <нрзб.> elle ne le cache à personne.¹⁷

Заграничная кампания для постройки железных дорог в России утверждена, в ее главе Ротшильд, Перейра, Щиглиц и другие знаменитости финансов. Кроме того, образовалась еще другая из американцев. На днях ушла наша эскадра в Средиземное море; сначала и я с своим корветом должен был идти туда на зиму, но, слава богу, остаюсь еще эту зиму со своими. Кланяйтесь очень Спиридонову и Лямоту,¹⁸ а также ветрогону Демчинскому, его острота насчет моих писем — единственная у меня вещь, которую он когда-либо сказал, dites lui ça de ma part.¹⁹

Пишите мне, друг мой, о себе и сибирских моих знакомых; что делает Беликов, Яичница, благородный Армстронг, и плут полицеймейстер Яковлев важничает ли по-прежнему, и Мессарош плутует ли? ²⁰ Все это меня если не интересует, то занимает. Головинский Ваш был последнее время у своего отца в деревне, но я не знаю, прощен ли он или был только в отпуску; ²¹ Кашкин давно офицер. ²² Вы не поверите, как я счастлив, что судьба Ваша наконец переменилась, теперь Вам много надежд и все *верных*; Вам кланяется Иванов, ²³ он первый сообщил мне эту новость на балу царском в Дворянском собрании, а потом принц Ольденбургский, коткорый тоже хлопотал. Обнимаю Вас, друг мой, и желаю счастья и душевного спокойствия; пишите скорей, что Вы желаете, чтоб здесь делалось в Вашу пользу, я опять сердечно рад стараться. Будьте здоровы и не беспокойтесь о будущем. Бог все устроит, и царь наш милостив; только что приеду в город, все разузнаю, всех увижу и обо всем подробно Вам сообщу. Еще раз заочно обнимаю Вас и прошу тысячу раз прощения, что долго не писал. Преданный Вам Александр Врангель.

Мыза Терпилицы

1856. Октября 9-го. P. S. Приберите мои бумаги и письма, которые лежат между книгами.

¹ Речь идет о приказе 26 декабря 1856 г., по которому унтер-офицеру Достоевскому присваивался чин прапорщика (приказ о производстве его в унтер-офицеры вышел 20 ноября 1855 г.).

² В своих «Воспоминаниях» Врангель называет «главным ходатаем» за Достоевского генерал-адъютанта графа Эдуарда Ивановича Тотлебена (1818—1884), «товарища» писателя «по Инженерному училищу и инженерной службе». В этих хлопотах принял участие и младший брат Тотлебена Адольф, с которым Достоевский прежде дружил. Именно Э. И. Тотлебен, действуя через князя Орлова и прочих сильных петербургского мира (Врангель, с. 192—193), в 1859 г. добился для Достоевского «высочайшего разрешения» жить в Петербурге.

³ После Тотлебена Врангель обратился к принцу П. Г. Ольденбургскому (1812—1881), воспользовавшись тем, что тот помнил его еще по Лицею. Позднее Врангель отметил, что П. Г. Ольденбургский был «наиболее всех полезен Достоевскому». Именно он передал стихи Достоевского на коронацию и заключение мира (2, 409—410) императрице Марии Александровне (Врангель, с. 78, 194).

⁴ Врангель писал, откликаясь на многочисленные просьбы Достоевского: «Он как-то совершенно упускал, что я сам, маленький сибирский чиновник, молокосос, не мог двинуть разом его дела, да и многие мои родственники, занимавшие хотя высокие посты, все же ничего поделать для ускорения этого дела, конечно, не могли <...> Этого Достоевский, изнемогавший от неопределенности своего тяжелого положения, как натура крайне нервная, возбужденная, не понимал...» (Врангель, с. 192).

⁵ Гасфорт Густав Христианович (1794—1874), генерал-губернатор (с 1851 г.) Западной Сибири и командующий отдельным сибирским корпусом. По определению Врангеля, личность «бесцветная», «пуст и глуп» (Врангель, с. 9, 12); эта характеристика совершенно соответствует тому, что писалось о Гасфорте в «Колоколе» (л. 72, 1 июня 1860 г.).

⁶ правая рука (*лат.*).

⁷ «Х» неоднократно упоминается в переписке Врангеля и Достоевского (см., например, письмо Достоевского из Семипалатинска от 9 марта 1857 г., а также его письмо к М. М. Достоевскому от 13 января 1856 г.). Как видно из следующих ниже писем, речь идет о Е. И. Гернгросс, о которой Врангель иронически писал позднее: «... героиня моя была на 15 лет старше меня, имела шесть человек детей, что, впрочем, не мешало ей пускать пыль в глаза выписываемыми ею парижскими туалетами и из поклонников своих вить веревки» (*Врангель*, с. 53). Ситуация «Врангель — Х», несомненно, нашла отражение в повести «Вечный муж» (см.: 3, 494—495; 9, 472—474).

⁸ Врангель был знаком с М. М. Достоевским (см.: *Врангель*, с. 11).

⁹ Степанов — купец, хозяин дома, у которого Врангель нанимал квартиру.

¹⁰ Гернгросс Андрей Родионович, горный генерал, главный начальник Алтайского округа, в барнаульский период друг Врангеля, человек «образованный, любезный и гуманный» (*Врангель*, с. 62).

¹¹ См. об этом в ответном письме Достоевского от 9 ноября 1856 г. (П., I, 195—199).

¹² Он меня оборочил своими познаниями в области географии и истории путешествий (*франц.*).

¹³ И. А. Гончаров исполнял должность секретаря при адмирале Е. В. Путятине во время экспедиции на фрегате «Паллада» (с сентября 1852 по июль 1854 г.).

¹⁴ Имеются в виду граф Э. Т. Баранов, родной брат тверского губернатора П. Т. Баранова, и В. Ф. Адлерберг, министр императорского двора (с 1852 по 1872 г.). С. Ю. Витте писал о них: «Граф Баранов был сыном графини Барановой, воспитательницы императора Александра II. Прежде она была просто дама, называвшаяся Барангоф, а впоследствии же была переименована в Баранову, и ей был дан титул графини. Эта самая графиня Баранова была вместе с тем и другом графа Адлерберга; как известно, граф Адлерберг был также другом императора Александра II» (Витте С. Ю. Воспоминания. М., 1960, с. 126).

¹⁵ Речь идет о Я. И. Ростовцеве (1803—1860), который с первых лет царствования Александра II принимал деятельное участие в подготовке крестьянской реформы как член секретного и главного комитетов, а с 1859 г. как председатель редакционных комиссий.

¹⁶ дружески (*франц.*).

¹⁷ Она тайно вышла за Строганова, и говорят, что об этой женитьбе будет объявлено публично, по крайней мере она этого ни от кого не скрывает (*франц.*).

¹⁸ Спиридонов Петр Михайлович, полковник, военный губернатор Семипалатинской области, по словам Врангеля, «добрейший человек, простак, гуманный и в высшей степени хлебосол» (*Врангель*, с. 25). Врангель ввел Достоевского в его дом, и «вскоре Спиридонов искренно полюбил Достоевского <...> где только мог ему помогал». «Пример, данный военным губернатором, — продолжает Врангель, — открыл Достоевскому доступ ко всему высшему обществу богоспасаемого града Семипалатинска» (там же).

Лямот (Лямотт), поляк, военный врач, был выслан по политическим мотивам в Семипалатинск на службу. На его имя поступали письма для Достоевского.

Демчинский — адъютант Спиридонова.

¹⁹ Скажите это ему от моего имени (*франц.*).

²⁰ Беликов (Белихов), командир батальона, в котором служил рядовой Достоевский.

Яичница — лицо неустановленное, вероятно, один из семипалатинских знакомых Врангеля и Достоевского.

Армстронг, начальник таможенного округа, по словам Врангеля, «гордый, надутый немец». «Он выступал, как павлин, любуясь собой, ни на минуту не забывая своего высокого положения, ни у кого никогда не бывал, всех и вся ругал и презирал. <...> Достоевский его ненавидел,

острил на его счет и иначе не называл, как „благородный Армстронг“» (*Врангель*, с. 27).

Яковлев Н., семипалатинский полицмейстер, позднее — автор воспоминаний о семипалатинской жизни Достоевского (газета «Сибирь», 1887, № 80).

Мессарош, полковник, командир линейного казачьего полка, в доме которого по вечерам бывали Врангель и Достоевский. Врангель писал позднее: «Это был человек довольно воспитанный, с замашками на аристократизм, холостой» (*Врангель*, с. 26). В доме Мессароша Достоевский наблюдал «страшную» карточную игру (сам он тогда, как и Врангель, «карт в руки не брал») и даже участвовал в организованной Мессарошем псовой охоте (*Врангель*, с. 46).

²¹ Головинский Василий Андреевич (р. 1829), петрашевец. Как участник дуровского кружка, был приговорен к расстрелу, но по конфирмации отправлен в Оренбургский линейный батальон рядовым. В 1851 г. был переведен в Кавказский корпус. В правах был восстановлен в 1857 г.

²² Кашкин Николай Сергеевич (1829—1914), петрашевец, также приговоренный к расстрелу, но по конфирмации назначенный рядовым в Кавказский корпус.

²³ Иванов Константин Иванович (ум. 1887), подпоручик, с 1856 г. адъютант штаба генерал-инспектора по инженерной части, принимал участие в судьбе ссыльного Достоевского. О его жене, дочери декабриста Анненкова, Врангель писал: «Г-жа Иванова была чудная, добрая женщина, высокообразованная, защитница несчастных, особенно политических. Ф. М. Достоевского она и ее мать знали еще в Тобольске, куда его привезли в начале 1850 года, после приговора <...> В Тобольске г-жа Иванова снабдила Ф. М. бельем, книгами и деньгами. Продолжала она свои заботы о нем и в Омске <...> Когда я в 1856 г. возвращался в Петербург, то Ф. М. горячо поручал мне побывать у нее и поблагодарить за все добро, оказанное ему...» (*Врангель*, с. 13).

2

А. Е. Врангель — Достоевскому

29 сентября 1859 г. Петербург

29 сентября 59 г. С.-Петербург.

Пишу, друг мой бесценный, Вам только несколько строчек, так мало времени и так много дела; простите, что сейчас не отвечал, надо бы дни на два уехать по делу за город, увидеть Вашего брата, узнать, где и что Тотлебен, и прочее.¹ Приехать в Тверь сейчас невозможно, сегодня ожидаю из Парижа отца² с сестрами, должен ему сдать кучу его дел и четыре имения, а это не шутка, в конце же этой недели еду на 14 дней с ним по имениям. Итак, увидимся не ранее трех недель. Тотлебен здесь, очень болен, но все-таки пришлите письмо ему на мое имя,³ все, что возможно, будет сделано, я даже уверен в полном успехе. Пока я не еду, а, кажется, остаюсь зиму здесь, следовательно, будет времени поболтать и вспомнить прошедшее, грустное и приятное. Мы с Х... сошлись, холодная дружба, по крайней мере с моей стороны, хотя она, кажется, и не прочь начать прошедшее — может быть и ошибаюсь.⁴ Боб переведен сюда, но теперь уехал на три месяца в Сибирь.⁵ Как был я рад узнать, что Вы в Твери. Со вре-

мени нашей разлуки у меня не было такого друга, как Вы, да и не с кем было отвести сердца — это моя вечная болезнь, которая сильно меня мучит. Сошелся я с одною прекрасною женщиною, ангелом, но муж ее ревнует, мучит ее и меня, и даже нам не позволено душа в душу болтать на балах. С отцом дела мои лучше, особенно важны для меня эти дни, что он скажет: *я один выиграл и спас ему 150 тысяч рублией серебром* — даст ли он мне хоть несколько сот, чтобы устроиться в Питере.

Как Ваше здоровье, что Марья Дмитриевна, Ваня⁶ ... Боже мой, сколько нам надо переговорить и вспомнить; очень, очень кланяюсь Марье Дмитриевне.

Quant à moi, je suis resté le même, tantôt triste a battu, silencieux, tantôt riure et gaie comme un polisson de deux ans. Chez moi tant dépend d'un rien, d'un ciel gris, d'une mouche qui bourdonne, d'une parole lancée au hasard — tellement je suis nerveux. Je me sens malade, aigrie et vieux ou plutôt blaize ce qui est pire.⁷

Сожалеею, что не могу Вас принять, когда Вы приедете в Питер, к себе — у меня, душа моя, за душою нет даже своей кровати! Все на биваках и у добрых людей — когда-то наконец и я пристроюсь и успокоюсь. Прощайте — до свидания, обнимаю Вас всех, Ваш друг

Александр Врангель.

Буду скоро писать.

¹ См. письмо Достоевского к Врангелю от 22 сентября 1859 г. (П., I, 253).

² Врангель Егор Петрович, барон, генерал-лейтенант, в 1856—1865 гг. попечитель Виленского учебного округа. В молодости был дружен со многими из декабристов (см. об этом: *Врангель*, с. 191).

³ См. письмо Достоевского к Э. И. Тотлебену от 4 октября 1859 г. (П., I, 259—260).

⁴ См. письмо 1, примеч. 7.

⁵ Боб — семипалатинский знакомый Достоевского и Врангеля. См. упоминание о нем в письме Достоевского к Врангелю из Семипалатинска от 9 марта 1857 г. (П., I, 218).

⁶ Врангель ошибочно называет Ваней сына Марии Дмитриевны Пашу.

⁷ Что до меня, то я остался прежним, то грустным, унылым, молчаливым, то смешливым и веселым, как двухлетний шалун. Во мне столько зависимости от пустяка, от серого неба, от жужжащей мухи, от случайно брошенного слова — так я нервен. Я чувствую себя больным, озлобленным и старым, или же пресыщенным, что еще хуже (*франц.*).

3

А. Е. Врангель — Достоевскому

25 октября 1859 г. Петербург

25 октября 1859. С.-Петербург.

Несколько дней, что воротился из деревни, и виноват, друг мой, что до сих пор не отвечал,¹ только третьего дни узнал, что Тотлебен говорил об Вас с Долгоруковым, показывал ему Ваше

письмо и получил от него обещание сделать все; теперь хорошо было бы если б и Вл. Адлерберг отдал Ваше письмо государю. Я просил Баранова узнать, что сделали с ним (т. е. с письмом), но граф не скоро увидит Адлерберга, который теперь со двором в Гатчине.² Будьте спокойны, все говорят, что надо ожидать успешного исхода делу, и скоро мы увидимся. Я теперь решительно не могу отлучиться из Питера — да не к чему, ибо, вероятно, со дня на день обнимем здесь друг друга; был у Вашего брата, он тоже говорит, что не стоит теперь ехать. Конечно, все это не очень-то говорит в мою пользу, но, душа моя, у меня, право, есть к тому причины доволно уважительные. Я остаюсь здесь, вероятно, всю зиму; на прошлой неделе чуть было не услали с поручениями в Пекин и Японию — искали по городу, а я был в деревне — бог знает, к лучшему ли это. Настает зима — трудное для меня, ради многих обстоятельств, время; с отцом пока так себе хорош, но все это до первой вспышки, до первого столкновения — а это так легко. Старик мой пустился в дела более прежнего, поручает все чужим людям, действует наобум, а ко мне ни на грош доверия и внимательности — бог знает, чем все это еще кончится.

Благодарю бога, что насчет службы я доволен и спокоен; нет большой ответственности, и дела немного. Правда, и карьера не блестящая, не всякому же быть министром или послом. Много найдете вы здесь друзей и приятелей — между прочим, милый Полонский очень желает с Вами познакомиться³ — это золотая душа; он теперь болен и недавно выдержал болезненную операцию. С Х. я сошелся, как сходятся всегда старые друзья, но задушевного, опасного ничего нет; что прошло — не возвратится; душа моя слишком пуста, святой огонь угас в ней, кажется, навсегда, и *серьезных* привязанностей (увы) я уже не в состоянии более чувствовать. Грустно самому в этом сознаваться — страшно даже, но, кажется, со мною это так. Я могу увлекаться, страстно и пламенно на два дни не более. В этом отношении сердце мое превратилось в какой-то физический закон: чем более напряжения, тем скорее сила ослабевает. Вот Вам и молодость! 26 лет, нет надежд и упований! А кому я этим обязан?.. себе, отцу и двум женщинам, которых горячо, безумно любил — то есть тем, в которых хранились все мои надежды и возможность счастья. Вам, как другу, надо бы рассказать второе мое приключение с Z., pendent к X. . . , драме, разыгранной в Баден-Бадене публично, наделавшей много шуму в Питере и на водах, но это долго, да и грустно, а потому откладываю до первого свидания. Скажу только, что после двухлетней разлуки женщина эта явилась сюда — я ежеминутно *готов* ее встретить, но где и как — не знаю, и встреча будет страшна нам обоим.

К удовольствию моему, слышу, что Тверь Вам теперь не так скучна; говорят мне, что у Баранова⁴ там служит мой друг и товарищ Федор Львов,⁵ познакомьтесь с ним, — он чиновник особых поручений, как и Дмитрией Болховской. С нетерпением

жду появления Вашего романа. Помнится, хотели Вы еще в Семипалатинске описать наши сибирские мучения и выставить, мне на показ, мой характер.⁶ Недавно с такою же просьбою обратился ко мне Полонский, свидетель и поверенный моих баденских бедствий.

От души благодарю за спасение моих книг и ковра, вышитого еще покойной матерью, — я очень ценю их. Не нашли ли Вы в ящике или чемодане кое-какие охотничьи принадлежности, минаралы и древности?

Брат мой выходит завтра первым или вторым из военной Академии и поступает обратно в Конно-Гвардию. Я буду жить с ним, а не с отцом. Кланяйтесь Марье Дмитриевне, радуюсь очень скоро Вас увидеть. Пишите, ради бога, и будьте спокойны, все уладится к лучшему.

Преданный друг

А. Врангель.

¹ Врангель отвечает на письмо Достоевского от 4 октября 1859 г. (П., I, 261—262).

² Речь идет о хлопотах по переезду Достоевского в Петербург.

³ Знакомство Достоевского с Я. П. Полонским вскоре состоялось и перешло в дружеские отношения. В 1861—1864 гг. Полонский печатает свои стихи и поэмы в журналах «Время» и «Эпоха».

⁴ О П. Т. Баранове в «Колоколе» писалось как о «человеке истинно благородном, желающем добра и сочувствующем всему хорошему» (л. 65—66 от 15 марта 1860 г.).

⁵ Львов Федор Николаевич (1823—1885), офицер лейб-гвардии Московского полка, преподаватель (с 1847 г.) Павловского кадетского корпуса, петрашевец, член дуровского кружка. Был приговорен к расстрелу, но по конфирмации получил 12 лет каторги и отбывал ее сначала в Нерчинском округе, потом в Александровском серебро-плавильном заводе. С 1856 г. жил в Иркутске на поселении. Достоевский упоминает о нем в письме к М. М. Достоевскому из Омска от 22 февраля 1854 г. (П., I, 140).

⁶ Как отметил комментатор, речь, вероятно, идет о замысле «Весенняя любовь» (3, 539). Действительно, в этом замысле могли отразиться какие-то стороны отношений Врангеля—Достоевского («красавчика князя» и «литератора»). В их отношениях не все было столь гладко, как это изображает Врангель в «Воспоминаниях». Так, объясняя М. Д. Исаевой, почему он не может жить вместе с Врангелем, Достоевский подчеркивал разницу характеров: «2. Мой характер. 3. Его характер» (Семипалатинск, 4 июня 1855 г. — П., I, 154). Не случайно и однажды вырвавшегося (правда, много лет спустя) досадливое восклицание «...все эти Врангели (П., II, 6)». Ср. в «Весенней любви»: «Знатный МГ, богатый и его приплетник, ездят», «Литератор имеет нравственное влияние над князем, а тот над ним физическое, денежное (и мстит ему за нравственное влияние бессознательно)». «Идея» девочки, невесты, напоминает историю с ученицей Достоевского, 17-летней красавицей Мариной О., дочерью ссыльного поляка, которая «усиленно кокетничала и задорно заигрывала с своим учителем» (Врангель, с. 82) и к которой очень ревновала Достоевского Мария Дмитриевна. (Марина была выдана замуж за «старого, необразованного хорунжего» Семипалатинского казачьего полка, который, чтобы спасти свою честь, «запирал Марину, а чтобы она не могла выбраться из дома через окно, он ставил ее на колени спиною к комоду, клал косы ее в ящик, комод задвигал, запирал на замок, а ключ уносил с собой» (Врангель,

с. 83). Это напоминает намерения чиновника из «Весенней любви»: «Она будет доброй женой. Женься, я тотчас же приму необходимые меры...» (3, 446).

4

А. Е. Врангель — Достоевскому

9 ноября 1859 г. Петербург

Немедленно по получении Вашего письма, друг мой Федор Михайлович, я написал несколько строчек Тотлебену, приложив и Ваше ему послание, и отправил на следующее утро с человеком.¹ Сам я уже две недели что лежу дома больным. Эдуард Иванович передал мне, что на другой же день будет ответ, который я до сих *«пор»* жду и который удерживает меня писать Вам. Вот прошло 4 дня, а ответа нет, да и какой это должен быть ответ? Я ничего не спрашивал, а только очень вежливо благодарил его за все, что он так благородно делает моему другу. Я думаю, что Вы, имея в руках письмо Тотлебена о согласии Тимашева и Долгокурова на Ваше водворение в столице, смело можете теперь приехать сюда хотя бы на короткое время, чтобы лично переговорить с этими господами; думаю даже, что гр*«аф»* Баранов сам посоветует это.

Сижу, друг мой, дома и никого не вижу; на днях был брат Ваш у меня, да все это на такое короткое время, что и поболтать некогда; уф, Питер! Питер! Такой омут, что и самого незаметно затянет. Сегодня распространился слух, что будто бы Франция объявила войну Англии!!! Что-то сильно не верится. В городе только и говорят о ссылке Безобразова; вероятно, и у Вас в Твери знают все подробности этой мелодрамы прогресса, свободы и... всего, о чем мы мечтаем, на что так много надеемся.² Скажу одно — эта история *à fait de M-r Besobrasoff une retenue qu'on regrette beaucoup quoique au fond c'est un grand cochon pire que lui-même.*³

Читаю еще раз «Обломова», чудо как хорошо! а есть, подумаешь, господа, которые ругаются!!⁴ Что Вы поделяваете, что пишете? Жду с нетерпением появления Вашего романа; не узнаю ли в нем знакомые личности; помните, как в Сибири Вы собирались всё писать и себя, и Х., и меня — да жду наших портретов.⁵

Сегодня обещались быть кое-кто, провести вечер. Жду и Полонского, а по*«тому»* должен кончить письмо, чу! уже звонят... прощайте, душа моя, жму крепко Вашу руку и прошу кланяться Марье Дмитриевне.

Вам преданный друг и брат А. Врангель.

9-го ноября 59, вечером.

¹ В этом письме Врангель писал Э. И. Тотлебену: «...поездка в деревню лишила меня удовольствия лично вручить Вашему превосходительству письмо друга и товарища моего Ф. М. Достоевского. Мой дядя, генерал Мандерштерн, исполнив это поручение за меня, передал мне и Ваш ответ, своевременно сообщенный мною в Тверь. Ныне ради болезни снова не могу иметь честь пожать Вашу руку за все, что Вы так благородно, великодушно готовы были сделать для несчастного человека, не имеющего ни связей, ни опоры. Не знаю, как и благодарить Вас, Эдуард Иванович, за добро, оказанное моему другу, который, конечно, достоин его и на деле постарается оправдать Ваше к нему доверие и ходатайство.

Прилагая при сем письмо на имя Вашего превосходительства, я прошу дозволить мне по выздоровлению лично явиться к Вам, чтобы сообщить некоторые подробности, касающиеся Ф. М. Достоевского, в судьбе которого Вы приняли такое горячее участие...» (ИРЛИ, ф. 93, оп. 3, № 236).

² В конце 1859 г. реакционная дворянская оппозиция, во главе которой стояли М. А. Безобразов и граф В. П. Орлов-Давыдов, подала записку на имя Александра II. Записка была направлена против Редакционных комиссий и в ней содержались возражения против основных положений крестьянской реформы, уже одобренных государственным аппаратом. В результате 4 ноября этого же года М. А. Безобразов был уволен со службы и ему запретили пребывание в столице (см.: Материалы для истории упразднения крепостного состояния помещичьих крестьян в России в царствование императора Александра II, т. II. Берлин, 1861, с. 93—109, 202—254).

³ эта история сделала из господина Безобразова скромника, о котором очень сожалеют, хотя в сущности это большая свинья, если не хуже (*франц.*).

⁴ Роман «Обломов» был напечатан в первых четырех книгах «Отечественных записок» за 1859 г.; в этом же году он вышел отдельным изданием. Вскоре после его появления «С.-Петербургские ведомости» отметили, что роман «возбудил, при появлении своем, бесконечные толки, которые не совсем замолкли еще и теперь <...> Этот роман принадлежит к числу произведений, о которых долго не перестают говорить и о которых слышатся самые противоположные суждения» (1859, № 289). Об отношении к нему критики и различных кругов русских читателей 60-х годов см. в кн.: Цейтлин А. Г. И. А. Гончаров. М., 1950, с. 192—214.

⁵ См. примеч. 6 к письму 3.

5

А. Е. Врангель — Достоевскому

29 февраля 1860 г. Петербург

Дорогой Федор Михайлович, не был я у Вас потому, что всё еще не выхожу из своей комнаты, но если доктор позволит мне выезжать, то в среду буду у Вас.

Будьте так добры, пересмотрите и доправьте I часть моей статьи с Мыса Добр<ой> Надежды — она у Вашего брата и спросите его, сказал ли он Майкову возвратить мне рукопись о кн<яжне> Екатерине> Таракановой, которую я дал ему года три тому назад.¹ Кланяйтесь Марье Дмитриевне — хорошего должна она быть обо мне мнения.

Преданный Вам от души Алекс<андр> Врангель.
Воскресенье.

На конверте: В 3-ью роту Измайловского полка в доме Полибина.

Датируется 29 февраля 1860 г. по почтовому штемпелю: «29 фев<раля> 1860».

¹ Судьба статей Врангеля неизвестна.

6

А. Е. Врангель — Достоевскому

10 (22) ноября 1864 г. Копенгаген

Копенгаген 10 (22) ноября 1864.

Добрейший друг Федор Михайлович, Вы будете, быть может, удивлены получить от меня, после четырехлетнего молчания, эти строки. Часто я вспоминал нашу прежнюю горячую дружбу, часто собирался писать и всё откладывал в долгий ящик, и, о стыд, промолчал три с половиною года! Три раза добирался из Турции (где служил) до Берлина, надеясь обнять вас, моего незабвенного друга, и всякий раз вследствие непредвиденных обстоятельств — не добирался до цели. «Кто старое помянет — тому глаз вон». Забудем же это долгое взаимное молчание и потолкуемте вместе душа в душу, как это бывало в прошлые годы в степях отдаленной Сибири в старой избушке или в моем развалившемся palazzo, на берегах Иртыша. Часто, друг мой, вспоминаю я про наши длинные, как те дни горя и тоски, беседы, при всей тогдашней грустной обстановке эти воспоминания прошлого имеют для меня свою прелесть. А для Вас? Я боюсь этого нескромного вопроса, не зная решительно ничего о Вашем настоящем положении и чувствах.

Недавно из Бухареста меня перевели сюда, и я очень доволен быть в среде скучных, но образованных датчан; к тому же я близко от родины, и в три дня могу приехать в Питер, куда и собираюсь будущее лето с женою и детьми. Да, вот я и *pater familiae*.¹

Женитьба меня, говорят, очень переменяла, я не тот вертопрах, шатавшийся без цели по белому свету, — сделался более положительным, и уже более не гоняюсь за мечтами. У меня добрейшая жена, добрая мать семейства, с которою Вы, вероятно, познакомитесь летом; двое деток, портреты коих прилагаю, растут, надеюсь, на нашу радость. Служба моя идет *crescendo* вперед, начальство приятное, есть средства — одним словом я доволен; одно, что грустно, это вечно торчать в чужом круге, без друзей, без родных и вдали от родины, которая со всеми своими неприятностями — все-таки моя милая родина.

Ради бога, напишите мне кое-что о себе и о Ваших; Вы не поверите, с каким нетерпением я ожидаю это письмо. О смерти Мих<аила> Мих<айловича> я узнал из газет,² не говоря об огромной потере, понесенной семейством, — много потеряло в нем и наше литер<атурное> общество, а всего более Вы — это ведь был Ваш верный друг и брат. У меня было столько занятий на Востоке, что я совершенно отстал от нашей литературы, теперь дело другое, времени много, и я с рвением собираюсь читать всё. Начинаю просьбою выслать мне Ваши последние произведения и в особенности «Записки из Мертвого дома». Где Валиханов? — дайте мне его адрес;³ передайте поклон Полонскому и Майкову и выплите мне непременно свой портрет и адрес. Пишите мне по следующему адресу *конец письма утрачен*

¹ отец семейства (*лат.*).

² М. М. Достоевский умер 10 июля 1864 г. (см.: Русский инвалид. 1864, 12 июля, № 155). М. М. Достоевский вступил на литературное поприще в конце 40-х годов. В 1848 г. в «Отечественных записках» появились его повести «Дочка» и «Господин Светелкин», рассказ «Воробей», а также перевод поэмы Гете «Рейнеке-Лис»; в «Библиотеке для чтения» он поместил перевод драмы Шиллера «Дон-Карлос». Позднее вышли его рассказ «Два старичка. Из воспоминаний праздного человека», повесть «Пятьдесят лет», комедия «Старшая и меньшая» (см.: Собр. соч. М. М. Достоевского в 2-х томах. Изд. «Пантеон литературы», 1915).

³ Врангель с большой симпатией описывает «молодого, премилого офицера-киргиза» Валиханова, который познакомился с Достоевским «в Омске у Ивановых и очень полюбил его» (*Врангель*, с. 95). Об Ивановых см. примеч. 17 к письму 1.

7

А. Е. Врангель — Достоевскому

23 апреля (5 мая) 1865 г. Копенгаген

Копенгаген, 5 мая 1865.

Душевно благодарю Вас, добрейший мой друг, за длинное и обстоятельное письмо Ваше.¹ Грустные новости передаете Вы мне: никогда не мог я думать, что в эти 4 года разлуки Вы пережили столько мучений. Правда, я начинаю быть фаталистом и верить, что есть люди, коих судьба — вечное горе в сем мире. Как смели Вы предполагать даже, что я сердился на Ваше молчание? Я никогда не сомневался в Вашей искренней дружбе и объяснял это тем, что — или письма мои не дошли, или особенные обстоятельства не дают Вам времени писать. К несчастью, последнее предположение оправдалось. Трудная выпала Вам доля, вся жизнь Ваша полна лишений и борьбы. Ваше горе сильно меня оскорбило, а еще более, что я не могу помочь другу, даже обнять Вас и ободрить словами, глаз на глаз. Но я уверен, что с Вашим характером и энергией Вы выпутаетесь.

Благодарю за предсмертный поклон Марьи Дмитриевны, мир праху ее! Всё, что Вы говорите об ней, — подходит отчасти и к моим отношениям с женою; и мы любим друг <друга>, понимаем, что не можем жить друг без друга — а между тем внутренне чувствуем, что наши натуры, взгляды на жизнь, идеи, привычки так розны, что, право, удивляешься, как два такие существа могут жить вместе и в мире.

Моя Анюта болезненно-нервная женщина, воспитанная en princesse russe, без всякого понятия о жизни, лишениях. Она полагает, что жизнь дана для удовольствия и счастья; борьба с судьбою ей непонятна, малейшее усилие к тому ее страшит, а между тем материальная обстановка моя очень незавидна. Я работаю, отказываю себе во многом и стараюсь забыть, заглушить черные мысли. Но об этом будем говорить при первом свидании, и в письмах ни слова. Мне трудно сказать Вам, счастлив или несчастлив я. Дети мои меня утешают — кроме их ласк <?> я слышу только ропот на судьбу, вздохи и слезы да ненавидные лица докторов. Вы первый, друг мой, кому я высказал тайну моей жизни. Меня мучают еще две вещи. 1-ое) Самовольное изгнание из России, где всё, что я люблю: родные, деревня, друзья и матер<иальные> интересы. К несчастью, изгнание это продолжится долго, быть может всегда. Жена ненавидит Россию, не выносит климат Петербурга; к тому же я не могу бросить службу ради жалованья. 2-ое) Я чувствую себя одиноким — нет не только друга, но и человека, с которым мог бы поговорить. Со времени нашей разлуки я сошелся с двумя личностями — обе были мои сослуживцы в Бухаресте; один был мой начальник Гирс — теперь посланник в Тегеране, другой — стар<ший> драгоман; но и с теми судьба разлучила.

Я отправляю семейство мое в конце мая в Питер, в деревню к отцу моему; сам же собираюсь в отпуск только в начале июня с. г. и, конечно, буду у Вас; скажите только свой адрес. Как рад буду я видеть Вас в Копенгагене, не говоря уже о приятности свидания — город представит Вам много интересного, музеи здешние замечательны, местность вдоль Зунда красива, Швеция — рукой подать. Вы, конечно, остановитесь у меня, и вместе мы вспомним о прошедшем... какое интересное слово: прошедшее!!

Настоящая деятельность моя служебная — нуль: не то было на Востоке в Придунайских княжествах. Подвигаюсь я туго, ибо не привык гнуть спину пред Горчаковым,² льстить сильным мира сего, торчать в передней и пресмыкаться в Министерстве, в Петербурге, в сей клоаке интриг, мерзостей и nepотизма.

Впрочем, отношения мои с начальством и товарищами хороши, и со времен Семипалатинска я ни с кем не ссорился и не ругался. Природа наградила меня великой дозой *терпения*, немецким, *которое* так ненавидят Катков и «С.-Петербургские ведомости», и я пойду тихо вперед с божьей помощью.

Поздравляю с новыми законами о прессе; если бы вышли ранее, то помогло бы немного Вашему журналу.³ Чем объяснить апатию публики к литературе? Я, к стыду своему, совершенно отстал от нее; зато усердно читаю всевозможные русские газеты, ссоры и дразги коих мне надоели; направление многих мне не нравится — особенно Москвы. Вполне согласен, между прочим, что немцы консерваторы до глупости (в Остзкейских провинциях), что в нашем веке эти бароны-юнкеры непонятны, невозможны, первый бы отправил их в Японию или Китай — но согласитесь, что это не дает права ругать всё немецкое, вселять зависть и раздор.⁴

Второе, что меня удивляет, — это желание иметь всё разом, не разработав то, что имеем.

Третье, что правительство и общество заботится только о внешней обстановке, для виду, а внутри — хоть шаром покати.

Вообразите: я недавно только прочел, проглотил Ваши «Записки из Мертвого дома». Прекрасно! Как хорошо схвачен характер русского человека! Сколько правды, сколько пользы принесла эта книга в отношении бедных *несчастных*. Читая ее — я вспомнил наши долгие беседы в Семипалатинске — всё это были личности, мне известные из Ваших рассказов. Описали ли Вы в Ваших романах нашу семипалатинскую жизнь? Вы ведь собирались это исполнить.

Кланяйтесь Паше и жене Вашего покойного брата, если она меня помнит. Дай бог устроить Вам их дела. Жду с нетерпением карточку и лучше самого Вас.

Судя по Вашему письму, Вам непременно нужно проветриться, съездить за границу, забыть на время заботы, освежить голову и здоровье. Продайте журнал, продайте право издания Ваших сочинений и развяжите себе руки; остальное выplatится малопомалу новыми трудами. Я бы на Вашем месте поселился на несколько лет за границею и на покое, среди чудной природы Италии или Швейцарии — начал бы писать не из-под палки, как Вы говорите, а *сop amoge*, по вдохновению.

Прощайте, друг мой, дай бог, чтобы письмо это застало Вас в лучших обстоятельствах, нежели прежние. Отвечайте мне подробно обо всем и более подробно о самом себе. Я и забыл Вам сказать, что 5 дней после свадьбы моей отец мой потерял 300 тысяч рублей серебром, что тяжело отозвалось и на мне; деньги были у купца Меняева, который обанкротился на три миллиона. Говорят, что лет чрез 10 воротят, а пока трудно, очень трудно. Всякому из нас нужно нести свой крест. Отенок, который положила на меня семейная жизнь, — большая доза философии и терпения — в остальном (говорят друзья) я не переменялся; каков был, таким и останусь.

Прощайте, не забывайте и пишите чаще и подробно.

Ваш старый друг А. Врангель.

Отрывок из письма от слов: «Вообразите: я недавно только прочел, проглотил, Ваши „Записки из Мертвого дома“ ~ из Ваших рассказов», — напечатан Л. Р. Ланским (Лит. наследство, т. 86, с. 376) с неверной датой: 8 мая 1867 г.

¹ Речь идет о письме Достоевского из Петербурга от 31 марта — 14 (26) апреля 1865 г. — П., I, 396—403.

² Горчаков Александр Михайлович, князь (1798—1883), дипломат, с 1856 г. министр внутренних дел, впоследствии (с 1867 г.) государственный канцлер.

³ Имеются в виду «Временные правила о печати», принятые 6 апреля 1865 г. (см.: Лемке М. Эпоха цензурных реформ 1859—1865 годов. СПб., 1904). По этим правилам столичные периодические издания освобождались от предварительной цензуры с подчинением их административной и судебной ответственности. Правила ввели в силу с 1 сентября 1865 г.

⁴ Чрезмерно большая роль, которую играли иностранцы в русской жизни, вызывала протест в печати. Так, неоднократно, эта тема поднималась в «Искре» (например, 1863, № 9; 1864, № 18. — См.: Ямпольский И. Сатирическая журналистика 1860-х годов. М., 1964, с. 241—245). Автор «Ежемесячной хроники» «Вестника Европы» несколько позднее определял основные причины враждебного отношения общества именно к немцам. «Неприязнь эта, — писал он, — отчасти происходит от всем известных причин исторических: был период нашей истории, в котором Бироны, Минихи, Остерманы и их клеветы тяжело ступали по головам русского народа, для проложения себе необыкновенной карьеры. Отчасти нелюбовь к немцам может объясняться историческою борьбою рас, отчасти, наконец — скажем прямо — и завистью к несомненному превосходству немцев над нами во многих отношениях. Как бы то ни было, но общего „немецкого“ вопроса у нас быть не может. В своем общем виде он тотчас разрешается двумя практическими правилами: подражать немцам в том, чем они нас превосходят, и не оказывать немецкой национальности предпочтения в государственной службе» (1868, № 2, с. 397).

8

А. Е. Врангель — Достоевскому

11 (23) сентября 1865 г. Копенгаген

Копенгаген. 11/23 сентября 1865 г.

Добрейший и многоуважаемый Федор Михайлович, несколько дней тому назад я приехал из России и вчера получил оттуда целый пук писем, которые меня уже не застали в Петербургском нашем имении, между прочим и Ваше послание с просьбою выслать денег. Вы ставите мне срок 7/19 сентября, после которого не хотите, чтобы выслал, а потому прошу Вас мне ответить немедленно: *нужны ли еще деньги или нет*. Сколько могу — вышлю, хотя я в настоящую минуту крепко сам нуждаюсь. Беда, застигшая Вас, — не редкость в Висбадене, и я, живший там год, так утрашен был этими примерами, что бегу всегда рулеток, как черт от ладана.¹ В Цюрих я Вам давно писал. Как выпутались Вы из скверного положения, отчего не обратились Вы к Янышеву?²

Если мы не увидимся этот год, то, наверное, в будущем; я намерен каждое лето ездить в Россию, хотя провел прескверное лето в деревне. Вообразите себе, что 2/14 августа было 2° морозу!! А здесь стоит чудная погода, как у нас в июле.

Я каждый день ожидаю приращения семейства; жена очень слаба и утомлена путешествием из Петербурга по железным дорогам. В настоящее время у меня гостят ее две сестры, чему я рад, — для жены это большое развлечение.

После 4-х летнего отсутствия из Петербурга — я нашел мало перемен: грязно и сально; много пьяных, много резонируют, кричат, а практического смысла очень мало. Но и то хорошо, что просыпаются и есть тенденции к лучшему.

Я, вероятно, останусь еще год в Копенгагене, а потом буду переведен в Германию; хотели было предложить мне 1-го секретаря в Португалии или Бразилии, но добрые люди предупредили меня отказом.

Могу ли я надеяться увидеть Вас у себя? Если Вы приедете после 8/20 октября, то буду просить остановиться у меня, если же ранее, то надо в отеле, ибо я переезжаю на новую квартиру, где много придется переделывать. Вы отсюда на пароходе в четыре дни в Петербурге, и это в три раза дешевле, нежели по железным дорогам: 1-ое место 3 фунта.

Бог знает, где и когда это письмо застанет Вас. Надеюсь, что добрые люди помогли и Вы снова спокойны. От души желаю Вам счастья, здоровья и спокойствия и в ожидании письма крепко жму Вам руку.

Ваш старый приятель А. Врангель.

¹ Врангель писал об этом: «В 1865 году, вернувшись как-то из моего летнего отпуска в Копенгаген, я нашел отчаянное письмо Достоевского из Висбадена. Оказывается, он проигрался там в пух и прах. Положение его было безвыходное, денег ни гроша; теснят, грозят и требуют со всех сторон, — он был в полном отчаянии. Эта новая страсть Достоевского — к игре — была для меня полной неожиданностью. В Сибири, где так развито было картежничество, он карт в руки не брал» (*Врангель*, с. 215).

² Янышев Иоани Леонтьевич (1826—1910), богослов, духовный писатель и церковно-общественный деятель. С 1858 до 1864 г. был священником православной церкви в Берлине и Висбадене (подробнее о нем см.: Достоевский и его время. Л., 1974, с. 278). Достоевский обращался к нему с денежной просьбой и деньги получил (см. письмо его к Янышеву из Петербурга от 22 ноября 1865 г. — П., I, 424—426).

А. Е. Врангель — Достоевскому

3 (15) ноября 1865 г. Копенгаген

Копенгаген 3/15 ноября 1865 года.

Добрейший Федор Михайлович, вот уже четыре недели, что Вы нас покинули,¹ и еще ничего не сообщили, как Вы доехали и что поделяваете.² Я уверен, что путешествие морское было совершенно благополучно, но Ваше молчание заставляет меня думать, что в Петербурге у Вас бездна дела и неприятностей. Ради бога, напишите, как идут дела, как Ваше здоровье и удались ли те планы, о которых мы вместе толковали. Конечно, я предвижу Вам много трудностей, но умоляю Вас не падать духом, не в такой Вы бывали шкуре и выплывали же на воду, и дело шло хорошо.

Несколько дней после Вашего отъезда жена моя родила дочь, Екатерину. Жена была очень больна; сначала воспалением, которое остановили, потом болями в груди, которые заставят прибегнуть к операции. На 16-ый день она встала и опять слегла в постель; теперь ей лучше, и я надеюсь, что все прошло. Она вам очень кланяется и очень сожалеет, что не могла проститься при отъезде.

У вас, вероятно, морозы, снег и зима, грязная, пасмурная, петербургская. Здесь еще очень хорошо, и сегодня день весенний, так что мы ходим без пальто. Жизнь ведем мы монотонную, как часы, и я решительно не знаю, о чем и говорить. Если финансы Ваши поправятся, то вышлите мне пальто и плед, а то я замерзну эту зиму; жаль, что Вы не могли это сделать с пароходами; это стоило бы безделицу; теперь придется обратиться в контору Комиссий. Во всяком случае справьтесь, есть ли еще пароходы из Кронштадта. У 10-ой линии Васильевского острова — отходят «Trave» и «Neva» в Любек всякую субботу; в таком случае адресуйте в Любек au Consulat de Russie, m-r Mittertrusen pour remettre au Baron de Wrangel à Copenhague. Пошлите пакет капитану парохода.

Получили ли Вы Ваши вещи из Франкфурта? Что поделявает Паша и Ваш больной брат?³ Я надеюсь, что Вы не забыли передать наш поклон Е. П. Ковалевскому?⁴

Прощайте, добрейший друг, надеюсь скоро получить от Вас весточку, и дай бог хорошую; главное — прошу не унывать и заботиться о своем здоровье.

Ваш старый и верный друг А. Врангель.

Если издание предполагаемого журнала состоится — то напишите мне, пригодится ли Вам статейка (переводы) из Petermann's Географического сборника и других современных обозрений.⁵

¹ Врангель писал о пребывании у него Достоевского: «Приехал он ко мне 1-го октября, прожил у меня неделю, очень понравился моей жене и много возился с двумя моими детьми <...> Очень радостна была наша встреча; всплыли, конечно, воспоминания о Сибири, о «Казачьем саде»; о наших сердечных увлечениях и пр., и пр. Много говорили и о покойнице Марии Дмитриевне, и о красавице Марине О., которую так ревновала к нему его жена. Невольно в откровенной дружеской беседе коснулись и его семейной жизни и странных, мне непонятных и по сию пору, взаимных отношений супругов» (Врангель, с. 215).

² См. ответ Достоевского на это письмо (из Петербурга 8 (20) ноября 1865 г. — П., I, 423—424).

³ Речь идет о Н. М. Достоевском.

⁴ Ковалевский Егор Петрович (1811—1868), путешественник и писатель, государственный деятель, председатель Литературного фонда, секретарем и членом которого (с 1863 г.) был и Достоевский.

⁵ О «предполагаемом журнале» см. в письме Достоевского к Врангелю от 8 (20) ноября 1865 г. (П., I, 423—424). На предложение Врангеля о присылке переводов Достоевский не ответил.

10

А. Е. Врангель — Достоевскому

5 (17) декабря 1865 г. Копенгаген

Копенгаген, 5/17 декабря 1865.

Не отвечал Вам, добрый друг, сейчас на Ваше письмо¹ вследствие хлопот по разным случаям, о которых не стоит и говорить. Главное — жена моя была 7 недель очень больна — теперь, слава богу, лучше. Зато я сам пролежал семь дней в постеле. Записку Вашу и счет с парохода я получил только три недели тому назад и заплатил фунт. Сегодня ожидаю вещи из Любека, о которых уже предуведомлен и душевно благодарю Вас за их высылку — очень кстати, ибо здесь начинаются холода. Все, что вы сообщаете о себе и о делах Ваших, — весьма неутешительно; главное — Ваше здоровье; ради бога, берегите себя. Пишете Вы мне о советах Полонского насчет предполагаемой субсидии и журнале. Вам обоим лучше знать, что делать, но я полагаю, что Ваше имя доставит Вам всегда подписчиков и приготовить публику нечего: она Вас давно знает. Главное выхлопотать право издавать журнал или газету под своим именем. Насчет субсидии — советую все-таки попробовать — чем черт не шутит! Я пропою Вам еще раз свою старую песню: лучше верный рубль, нежели миллион в надежде; а потому умоляю Вас, ищите место, службу, у правительств или частное — все равно, лишь бы был верный кусок хлеба. Ведь у русского человека, и особенно в Петер-

бурге, довольно свободного время, чтоб заниматься исподволь своими делами. Говорят, теперь у нас ищут, нуждаются в дельных людях; отчего же Вам не достать места, когда Майков, Полонский etc. имеют таковые?

Семейство Вашего брата дососет Вас; я думаю, что Вы уже довольно для них сделали; пусть сыновья и братья теперь помогают сами матери и сестре.

Я должен послать жену на берега Рейна — в Висбаден. К счастью, нет денег, и я не знаю, что делать. Авось удастся сколотить копейку. Напишите подробно о себе, о Ваших планах, делах и кредиторах.

Боже мой, как осрамилось наше дворянство в деле Шипинского по фальшивой монете!

Я рад, что в этом грязном деле нет немецкого имя — а то бы нас, ваша братия литераторы, заели. Помните ли наши разговоры? Неужели я не был прав, говоривши о русском дворянстве, — когда предводители его, выборные, сливки, сходятся с врагами родины поляками, с жидами и армяшками, чтобы в виде фальшивых монетчиков обирать свою братию и подрывать кредит России! И эти люди смеют порицать всё, ругать Запад и подымать раздор племен в России.²

Прощайте, дай бог Вам здоровья, счастья и веселых праздников.

Пишите чаще, да подробнее.

Ваш друг А. Врангель.

Жена очень кланяется.

¹ Речь идет о письме Достоевского из Петербурга от 8 (20) ноября 1865 г. (П., I, 423—424).

² В «Голосе», в разделе «Внутренние известия», излагалась «любопытная» корреспонденция «О подделке серий в Харьковской губернии», причем особенно подчеркивалось, что в подделке оказались замешанными лица, принадлежащие к дворянскому сословию (например, предводитель дворянства, князь Кудашев с товарищем, несколько «недорослей-дворян»). Во главе дела были «два ловкие поляка» — Шипшинский и Житинский (подробнее см.: «Голос» 1865, 14 и 17 октября, № 284 и 287).

А. Е. Врангель — Достоевскому

31 января 1866 г. Копенгаген

Копенгаген, 31 января 1866.

Добрейший Федор Михайлович, Ваше долгое молчание очень меня беспокоит и удивляет.¹ Что делается с Вами! Больны ли Вы, или просто так завалены работою, что нет свободной минуты? Из двух возможностей я предпочитаю последнее. Вы, конечно, получили мое последнее письмо. Вещи (часть) пришла, и я доплатил 4 риксталера за присылку их из Берлина. У Вас осталась зимняя шапка, камаша и фланелевые панталоны и фуфайка, которые мне, впрочем, и не нужны. Простите мне за эту немецкую аккуратность. Как идут Ваши дела и что скажете Вы о моих советах в последнем письме. Я все-таки того же мнения, что необходимо служить Вам правительству или частному лицу, чтобы иметь верный кусок хлеба.

Что сказать Вам о себе; я почти со дня Вашего отъезда не переставал возиться с докторами. Жена была очень больна, опасно больна, и теперь помаленьку выздоравливает. Все дети, люди и я сам перехворали вследствие сырой, теплой, отвратительной зимы. Мы еще не видали ни снега, ни морозов, а вчера весь день молнии и гром, и это в конце января на севере?! Из газет вижу, что почти то же самое и в Питере. Воображаю, что за мерзость там на дворе.

На днях получил настоятельное приглашение отца моего перейти на службу в Россию и посвятить себя управлению имением, но вследствие полного убеждения, что всё это только может повредить моей будущности, — я решительно отказал и решил на многие года продолжать службу по Министерству иностранных дел за границую. С первого раза, не зная всю обстановку дела, Вы, конечно, это не одобрите; это лето мы лично переговорим, и Вы всё узнаете. Я приеду ради имения и переговоров с отцом в июле в Петербург. Вы, конечно, будете там, если Катков не успеет перетянуть вас в Москву. Скажите, пожалуйста, кто редактор газеты «Весть»? Хотя она часто и разделяет взгляды à la Bismarck и всего Junkerthum'a, но часто говорит правду и хорошо отделяет квасной патриотизм многих наших журналистов, корчащих либералов и проповедующих самые деспотические идеи, напоминающие иногда гонения средних веков.² Боже мой, как можно исказить и пачкать самые чистые влечения народа! Неужели наша газетная литература не находит более интересных и благодетельных, необходимых теперь разговоров и прений, — как только восхищаться деяниями фон Кауфмана,³ ругать все немецкое и иностранное, обманывать народ собственным преувеличением своих сил и способностей и

заваливать его хаосом идей новых, ему пока не понятных и только еще более путающих настоящую громадную, так сказать петровскую, ломку всего старого. Мне страшно думать, куда ведет все это, и досадно, что масса как будто бы боится этого газетного гласа, всякий молчит и не смеет вступить в открытую борьбу. А быть может, это просто по русской нашей апатии?

Прощайте, дай бог Вам здоровья и счастья. Жена Вам кланяется. Напишите только два слова, что Вы и где Вы... Получили ли Вы деньги от Каткова? ^{4*} Еще раз прощайте.

Преданный Вам А. Врангель.

¹ См. ответ Достоевского на это письмо из Петербурга от 18 февраля 1866 г. (П., I, 430—433).

² «Вестъ» — газета политическая и литературная, выходила в Петербурге с 1863 по 1870 г. Основателем ее был Н. А. Безобразов (1816—1867). Редакторами-издателями — В. Скарятин и Н. Юматов. В 1849 г. Н. Н. Страхов писал о «Вести»: «Во всей нашей журналистике она не встречает нигде сочувствия, кроме разве газет, издаваемых поляками и немцами <...> „Вестъ“ не находит себе точки опоры ни в одном из направлений русской печати <...> эта газета собственно вне русской литературы — вне всяких ее стремлений <...> „Вестъ“ враждебна всякому прогрессу нашей мысли и литературы <...> она желала бы возвратить нас к тем временам, когда мы не понимали своих интересов, смотрели на свои дела с чуждых, неприложимых к ним точек зрения» (Заря, 1869, № 7, с. 166). В письме от 9 мая 1866 г. из Копенгагена, говоря о финансовом кризисе в России, Врангель вновь как бы «солидаризируется» со Скарятиным, обвинявшим, например, Каткова в социалистических тенденциях (Вестъ, 1866, 11 ноября, № 90): «...лучше и честнее, если бы Катков и вся его братия проповедовала не ненависть к Европе, немцам, полякам, etc., не социализм и нигилизм, а ум и разум, за который бы следует взяться всякому отдельно и правительству в особенности».

³ Кауфман Константин Петрович (1818—1882), генерал-лейтенант, с апреля 1865 до октября 1866 г. командующий войсками Виленского военного округа, генерал-губернатор Северо-Западного края. Активно проводил политику полного обрусения Западного края, устраивая продажу русскому населению земель польских помещиков и т. д. Его действия всемерно поддерживали, например, «Московские ведомости». Самоуправство фон Кауфмана было постоянной темой обличительных заметок Герцена в «Колоколе» (см. об этом, например: Герцен А. И. Собр. соч., т. XIX. М., 1960, с. 13, 127, 410).

⁴ В письме от 9 мая 1866 г. из Копенгагена Врангель просит Достоевского вернуть ему долг, если «удалось <...> дело с Катковым».

* *Далее зачеркнуто:* Говорят

А. Е. Врангель — Достоевскому

1 (13) июля 1866 г. Копенгаген

1/13 июля 1866. Копенгаген.

Добрейший Федор Михайлович, давно собирался писать Вам и всё откладывал по разным причинам.¹ Конечно, Вы меня не осуждаете, да и не думаете, что я сержусь на Вас (как предпо-

лагаете в последнем письме) — на это я не способен. Мое долгое молчание было следствием двух причин: 1-ое: я совершенно было пал духом; ничто мне не удается; денежные дела скверны (ради нашего курса), служба не везет (нет протекции), дома жена больная, раздраженная, вечно недовольная, в городе холера — а я не имею средств даже нанять даченьку! Вообразите, что курс пал на 44% — вот вам и мерило прогресса и благосостояния.

Во-вторых: гостили у нас 4 недели великие князья; дела было — гибель — и всё более по-пустому; я же отдувался один, так как 1-ый секретарь в отпуску, а министр живет в деревне, да к тому же идиот и свинья. (У него начало болезни разжигания мозга). Наш нынешний наследник — золотая душа и совершенно не глуп, как толковали в Питере. Еще более мне нравятся Владимир и Алексей Александровичи. Когда будет свадьба — богу известно — всё теперь решат в Москве, но кажется, что не ранее будущего лета. В октябре мы снова ожидаем сюда великих князей; я уже буду в Петербурге с моим семейством в конце сентября, и останусь там до начала ноября. Делать нечего — решился расстаться с детьми ради курса. Брать службу в России не хочу по многим причинам, а главное потому, что теперь хотя ты и честный человек и верный подданный — но твоя немецкая фамилия ходу тебе не даст; зависть развила татарский патриотизм, преследующий даже всякое мнение, не сходное с его воззрением. Вы полагаете, что я читаю только заграничные газеты? нет, я читаю все русские газеты и много убиваю времени — впрочем, об этом поговорим при свидании. Катков и Леонтьев опять в силе — конечно, теперь они обвинят в сепаратизме не только немцев, поляков, финляндцев, армян, грузин и т. д., но самого царя... Что за малодушие у нашего правительства. Сегодня так, завтра иначе...

Как Ваши дела; продали ли Вы издание Вашего романа и окончили ли дело с Катковым? Как Ваше здоровье? Где Вы это лето — в городе или на даче? У нас стоят страшные жары — для купанья в море хорошо, но для холеры — тоже; впрочем, больных мало.

Вы просите прислать Вам счет Вашего долга:

1. 100 прус. талеров — 133
2. Дано на пароходе — 50
3. Доплачено — 9
4. За вещи — 4

Датских риксталеров — 196

Если найдутся деньги — пришлите чрез контору Винекен, если же нет — то подожду и до свидания в Питере.² Жена очень Вам кланяется, ей гораздо лучше. Дай бог Вам здоровья и

счастья. Пишите, пишите почаще. Что же Ваша фотографическая карточка — скоро ли будет? Еще раз обнимаю вас крепко.

А. Врангель.

¹ Это письмо является ответом на письмо Достоевского от 9 мая 1866 г. (П., I, 436—437).

² 11 марта 1867 г. Врангель, теснимый крайней нуждой, вновь просит вернуть долг. Этому посвящено и последнее известное письмо его к Достоевскому из Копенгагена от 13 марта этого же года. На все последние письма Достоевский не ответил, а долг смог вернуть только в 1873 г. Несмотря на такое завершение многолетних отношений, Врангель писал в своих воспоминаниях: «Хотя последние годы и разъединили нас, но я не переставал хранить к нему глубокое чувство любви и уважения» (Врангель, с. 219).

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Абаза Ю. Ф. 180.
 Аверкиев Д. В. 209, 211, 214.
 Адлерберг В. Ф. 264, 266, 269.
 Аксаков И. С. 99.
 Аксаков К. С. 144, 145, 148.
 Аксенов В. Н. 226.
 Александр II 266, 272.
 Алексеев М. П. 132.
 Алексей Александрович, вел. кн. 283.
 Альмединген Б. А. 238.
 Альтман М. С. 184—195.
 Амадис Гальский 128, 129.
 Андерсон Ш. 243, 249—252, 255.
 Андреев Л. Н. 116, 244.
 Анненков 267.
 Анненков П. В. 81.
 Анненков Ю. П. 235.
 Антонович М. А. 107, 109, 111.
 Анциферов Н. П. 116.
 Аполлонский Р. Б. 226.
 Арденс Н. Н. 79.
 Аристотель 15, 32.
 Армстронг 265, 266.
 Архипова А. В. 114—125.

 Бабенчиков М. 116.
 Багно В. Е. 126—135.
 Баласогло А. П. 92.
 Бальзак О. де 24, 252.
 Бальмонт К. Д. 189.
 Баранов П. Т. 266, 269, 270, 272.
 Баранов Э. Т. 264, 266.
 Бардовский А. 231, 232.
 Баткин Б. 36.
 Бахтин М. М. 22, 32, 38, 41—44, 77, 78, 133, 174, 177, 196.
 Бачинин В. А. 13—20.
 Безобразов М. А. 271, 272.
 Безобразов Н. А. 282.
 Беликов (Белихов) 259, 265, 266.
 Белинский В. Г. 18, 67, 82, 100, 135.
 Белобровцева И. З. 195—204.
 Бельи́й А. 50.
 Бельчиков Н. Ф. 92, 146.
 Бем А. Л. 54, 55, 59.
 Берген Ник. 229.
 Берков П. Н. 58.
 Берковский Н. Я. 55, 58.
 Берсенов И. Н. 241.
 Беседова В. 232.
 Бетховен Л. ван 46.
 Биго Л. 168.
 Билингис Я. С. 79, 236, 240.
 Бирман С. Г. 241.
 Благой Д. Д. 55, 59, 66.
 Благонравов А. 242.
 Блок А. А. 114—125, 145, 240.
 Блок А. Л. 123.
 Блюменталь-Тамарин В. А. 225.
 Блюммер Л. П. 99.
 Бобринцев-Пушкин В. М. 229.
 Болховской Д. 269.
 Борн Р. 254, 255.
 Бороздин А. К. 218.
 Борщевский С. 93, 94, 99, 104, 110, 157.
 Босх И. 35.
 Бочаров С. Г. 127.
 Бояджиев Г. Н. 229, 238.
 Брайт С. 35.
 Брейгель П. 35.
 Брукс В. Ван 244, 245.
 Бруно Д. 33, 38.
 Брунст А. 172.
 Буква см. Василевский И. В.
 Булич Н. Н. 213, 214.
 Буренин В. П. 159—165.
 Бурнаков А. 218.
 Бурсов Б. И. 79.
 Бушмин А. С. 94, 244.
 Бялый Г. А. 72, 73, 77, 78.

- Валагин А. П. 205—209.
 Валиханов Ч. 274.
 Варламов К. А. 226.
 Василевский И. В. 152.
 Васильчиков А. И. 208, 209.
 Ватсон Е. К. 160.
 Вахтангов Е. Б. 230, 231.
 Верховский Н. Ю. 240.
 Ветловская В. Е. 77.
 Вигардо Л. 131.
 Виленкин В. Я. 233.
 Виноградов В. В. 140, 141, 191.
 Висковатов П. А. 145, 208, 209.
 Витте С. Ю. 266.
 Владимир Александрович, вел. кн. 283.
 Владимирова Н. 228.
 Вознесенский А. А. 37, 38.
 Волгин И. Л. 151—158.
 Волохова Н. Н. 120.
 Врангель А. Е. 258—284.
 Врангель Е. П. 267, 268, 276.
 Вулф В. 45.
 Вулф Т. 251, 255.
 Выготский Л. С. 37.
 Вяземский П. А. 145.
 Гаевский В. П. 211.
 Гайдебуров П. П. 231, 232.
 Галаган Г. Я. 115, 159—165.
 Галилей Г. 33.
 Гамбринус см. Юдкевич З.
 Гарленд Г. 244.
 Гасфорт Г. X. 260, 262, 265.
 Ге Г. Г. 236—238.
 Гевара М. де 127, 129—130.
 Гегель Г.-В. 13—20.
 Гейбель Э. 150.
 Гейне Г. 131, 132.
 Георгиевский Г. 230.
 Гераклит 180.
 Герасимов Ю. К. 223.
 Гернгросс А. Р. 261, 262, 266.
 Гернгросс Е. И. («X.») 262, 263, 266, 267, 269.
 Герцен А. И. 67, 95, 112, 144, 167, 283.
 Гершензон-Чегодаева Н. М. 35.
 Герштейн Э. Г. 208.
 Гете И.-В. 17, 153, 154, 156, 274.
 Гиацинтова С. В. 242.
 Гиппиус В. В. 93.
 Главщикова А. М. 102, 103.
 Глумов А. Н. 243.
 Гоголева Е. Н. 226.
 Гоголь Н. В. 48, 58, 67, 69, 87, 88, 95, 103, 105, 106, 191, 192, 231, 235, 236, 239.
 Голенищев-Кутузов А. А. 145.
 Головинский В. А. 265, 267.
 Гольбейн Г. 23, 49.
 Гольденвейзер А. Б. 70.
 Гончаров 160.
 Гончаров И. А. 48, 82, 84, 86, 263, 266, 272, 273.
 Горбунов А. М. 253, 254.
 Горин-Горяинов Б. А. 238.
 Горчаков А. М. 275, 277.
 Горький М. 191, 192, 244.
 Гофман Ф. 248.
 Гофман Э.-Т.-А. 241.
 Грановский Т. Н. 100, 144.
 Грибанов А. 127.
 Грибоедов А. С. 95.
 Григорович Д. В. 67.
 Григорович Ап. А. 82, 83, 98, 99, 102, 144—150, 211.
 Григорьев В. 232.
 Грин Ж. 50.
 Гринвальд Я. 236.
 Грифцов Б. А. 224.
 Громов П. П. 240.
 Гроссман Л. П. 205, 207, 231, 241, 255.
 Гусева П. Е. 4.
 Гэндль С. 225.
 Гюго В. 72, 166—172, 255.
 Давыдов О. Т. 227.
 Далматов В. П. 224.
 Даль В. В. 187, 189.
 Дальский М. В. 224, 226.
 Данилова И. Е. 33.
 Дейкун Л. 242.
 Дельер Я. 227.
 Демерт Н. А. 260—263, 165.
 Демчинский 264, 266.
 Джеймс Г. 245.
 Джексон Р.-Л. 173—183.
 Джойнс Дж. 45.
 Джоунс М. 30.
 Дидро Д. 17, 20.
 Диккенс Ч. 231.
 Добин Е. С. 196.
 Добролюбов Н. А. 95, 102.
 Долгоруков В. А. 268, 271.
 Долгушин А. В. 166, 169.
 Долева В. 230.
 Долинин А. С. 83, 137.
 Доменикино Д. 215.
 Дос Пассос Дж. 45.
 Достоевская А. Г. 3—5, 84, 94, 137, 194, 210, 212—214, 217, 260.
 Достоевский М. М. 99, 101, 149, 259, 274.
 Достоевский Н. М. 279, 280.
 Драйзер Т. 243, 246—249, 251, 255.

- Драйзер Э. 248.
 Дрейден С. Д. 227.
 Дружинин А. В. 138.
 Дунаев М. М. 219—221.
 Дуров С. Ф. 257.
 Дюбарри М.-Ж. 29.
- Евнин Ф. И.** 28.
 Егоров Б. Ф. 147—149.
 Елисеев Г. З. 160, 163.
 Елистратова Л. А. 245.
- Жид А.** 45.
 Жохов А. В. 160, 161.
 Жуковский В. А. 130.
 Жуковский Ю. А. 107, 109, 111.
- Зайцев В. А.** 112.
 Закушняк А. Я. 240.
 Залесский В. 242.
 Засурский Я. Н. 245.
 Зегерс А. 71, 79.
 Зильберштейн И. С. 144.
 Золотницкий Д. И. 228, 235.
- Ибсен Г.** 193.
 Иванов Вяч. И. 21, 36, 38, 41, 222.
 Иванов К. И. 265, 267.
 Иванов-Разумник Р. В. 116, 119.
 Иванова В. М. 206.
 Иванова С. А. 38.
 Исаев П. А. 268, 276, 279.
 Исаева М. Д. 260, 263, 268, 270—272, 275, 280.
- Камю А.** 51.
 Кант И. 14.
 Каппеллетти В. 33.
 Караваджо М.-А. 215.
 Карамзин Н. М. 194.
 Карлейль Т. 167.
 Карпов В. Е. 234.
 Карпов Е. П. 227.
 Катков М. Н. 44, 85, 86, 97, 100, 107, 275, 282, 283, 284.
 Катто Ж. 41—53.
 Каули М. 251, 252.
 Каус О. 41.
 Кауфман К. П. 282, 283.
 Качалов В. И. 238, 243.
 Кашкин Н. С. 265, 267.
 Кийко Е. И. 3—12, 166—172.
 Кирилл Белозерский 137.
 Кирпотин В. Я. 22, 144, 150, 223.
 Клейман Р. Я. 21—40.
 Клодель П. 45, 46.
 Кнебель М. О. 239.
 Книппер-Чехова О. Л. 239.
- Ковнер А. П. 95.
 Козьма Прутков 190.
 Ковалевский Е. П. 279, 280.
 Кок П. де 101.
 Колдуэлл Э. 251.
 Комарович В. Л. 29, 93.
 Комиссаржевский Ф. Ф. 224, 234, 235.
 Константин Николаевич, вел. кн. 263, 264.
 Коперник Н. 32, 33.
 Коровкин Н. А. 204.
 Корчагина-Александровская Е. П. 237.
 Костелянец Б. О. 145.
 Котлубай К. И. 238.
 Котт Я. 37.
 Краевский А. А. 83.
 Крейн Х. 251.
 Кромвель О. 16.
 Кроненберг С. Л. 169, 172.
 Кутель А. Р. 224, 228, 234.
 Кузнецов А. С. 225.
 Кузнецов Б. Г. 32, 39.
 Кузнецов Е. К. 229.
 Курочкин Н. С. 162.
 Кусков П. А. 150.
 Куцевский И. А. 152.
- Ламенне Ф.-Р., де** 256—258.
 Ламотт (Лямот) 264, 266.
 Ландор М. 251.
 Ланский Л. Р. 277.
 Лапкина Г. А. 221—243.
 Левин В. 205.
 Лейкина-Свирская В. Р. 257.
 Лемке М. К. 277.
 Леонардо да Винчи 48.
 Леонидов Л. М. 238, 243.
 Леонтьев К. Н. 284.
 Лермонтов М. Ю. 54, 55, 205—209.
 Лесков Н. С. 140, 143.
 Лешков П. И. 237.
 Либберман Гр. 226.
 Лихачев Д. С. 41, 196.
 Лихтенберг Г. К. 192.
 Ломоносов М. В. 84, 87.
 Ломунов К. Н. 79.
 Лопов С. 234.
 Лотман Ю. М. 31, 152, 158.
 Лукач Г. 80.
 Львов Ф. Н. 269, 270.
 Любимов Н. А. 4.
 Любош А. С. 226.
 Людовик XVI 166.
 Людовик XVII 166—172.
 Люминарская И. 225.
 Мазур Т. П. 209—217.
 Майков В. Н. 92.

- Майков А. Н. 81, 82, 85, 145, 147, 173, 214, 258, 259, 272, 274, 280.
 Макашич С. А. 94, 99.
 Максимов Д. Е. 119, 122.
 Мандерштерн 272.
 Мария Александровна, имп. 265.
 Мария Николаевна, вел. кн. 264.
 Марков П. А. 226, 227, 229, 234, 235, 240.
 Марковников 263.
 Маркс К. 72.
 Марсель Г. 43.
 Маттисен Ф.-О. 245, 246.
 Мацкин А. 228.
 Маяковский В. В. 190, 195.
 Мейерхольд В. Э. 237.
 Мелвилл Г. 245, 246.
 Мельник В. И. 204—205.
 Мендельсон М. 252.
 Менкен 254.
 Мережковский Д. С. 222.
 Мессарош 265, 267.
 Микеланджело Буонарроти 35, 38.
 Миллер Г. 252.
 Миллер О. Ф. 209, 211, 214.
 Милуков А. П. 99, 145, 214, 257, 258.
 Милютин В. А. 92.
 Минаев Д. Д. 150.
 Минц З. Г. 116, 117, 122, 123.
 Михайловский Н. К. 159—165, 187, 213, 214.
 Мишурина-Самойлова В. А. 238.
 Мипо Р. 244.
 Млечин В. 241.
 Монтепэн К. де 192.
 Мор Т. 40.
 Мордвинов Н. А. 256, 257.
 Мориак Ф. 52.
 Мороз А. 234.
 Москвин И. М. 233—234, 238, 243.
 Мотылева Т. Л. 247.
 Мунк Э. 49.
 Мюссе А. де 72.
 Назиров Р. Г. 24, 66.
 Наполеон I 72.
 Наполеон III 72, 73.
 Нежданов И. 226.
 Нейфельд И. 187.
 Некрасов Н. А. 58, 59, 67, 82, 85, 94, 99, 155, 187, 210, 212, 244.
 Немирович-Данченко Вл. И. 222, 223, 237, 238.
 Нечаев С. Г. 44.
 Нечаева В. С. 94, 149, 150.
 Никитина Ф. Г. 256—258.
 Николай Николаевич, вел. кн. 264.
 Нил Сорский 137.
 Новый критик см. Куцевский И. А.
 Огронович Е. К. 231.
 Одиноков В. Г. 59.
 Одоевский В. Ф. 145.
 Ольденбургский П. Г. 262, 265.
 Опочинин Е. Н. 175.
 Орленев П. Н. 224, 227—229.
 Орлов В. Н. 116, 117, 119.
 Орлов-Давыдов В. П. 272.
 Орнатская Т. И. 258—284.
 Осипов Н. 130.
 Осповат А. Л. 144—150.
 Островский А. Н. 82, 95, 99, 236.
 Остужев А. А. 229.
 Охрименко П. 249.
 Павел I 234.
 Павлов И. В. 98, 99.
 Пальм А. И. 145, 257.
 Панаев И. И. 103.
 Парфений, инок 136—143.
 Пельтцер И. Р. 225.
 Петр I 99.
 Перри Т. 245.
 Петрашевский М. В. 92, 101, 146.
 Петровский А. 225, 229.
 Пивский Л. 35.
 Писарев Д. И. 106, 107, 112, 149.
 Плещеев А. Н. 82, 92, 97, 98, 105, 109, 145, 210, 256.
 Плющевский-Плющик Я. А. см. Дельер Я.
 По Э. 134.
 Погодин М. П. 147, 210.
 Поддубная Р. Н. 54—66.
 Покусаев Е. И. 94.
 Полевицкая Е. А. 225.
 Полонский Я. П. 72, 83, 210, 269, 270, 274, 280.
 Поляков М. 193.
 Попов В. А. 242.
 Порох И. В. 256.
 Пошманская Ц. М. 3—12.
 Прокофьев С. С. 237.
 Пруст М. 45.
 Пруцков Н. И. 29.
 Птоломей 32.
 Пульхритудова Е. М. 141.
 Путятин Е. В. 266.
 Пушкин А. С. 54—66, 69, 72, 81, 84, 87—89, 119, 122, 127, 180, 184, 193, 206, 207, 222, 239, 244, 261.
 Пыпин А. Н. 107, 109, 160.
 Рабле Ф. 38.
 Разин А. Е. 150.
 Рак В. Д. 183.
 Распутин Г. Е. 233.
 Рембрандт Х., ван Рейн 49, 215.

- Ремизов А. М. 49.
 Рибера Х. де 215.
 Роберти Е. И. 160.
 Розанов В. В. 176, 180.
 Розенблюм Л. М. 94.
 Розенцвейг Б. 241.
 Ростовцев Я. И. 264, 266.
- Савина М. Г. 226.
 Салтыков-Щедрин М. Е. 82, 92—113,
 138, 157, 160, 163, 164, 210, 236.
 Самарин-Эльский И. К. 225, 234.
 Санд Ж. 95, 103, 170.
 Сароян У. 251, 252.
 Саррот Н. 48.
 Сартр Ж.-П. 45.
 Сахновский В. Г. 225, 234, 235, 238.
 Свительский В. А. 74.
 Седова Т. А. 35.
 Семенов Е. И. 159.
 Сервантес М. де Сааведра 31, 38,
 126—135.
 Сидоров В. А. 151.
 Скальковский К. А. 160.
 Скарская Н. Ф. 231.
 Скарятин В. 282, 283.
 Слонов И. А. 230.
 Случевский К. К. 209—217.
 Соболев Ю. В. 228, 231, 233, 235,
 237—239, 241.
 Соловьев Б. И. 116, 121, 123.
 Соловьев Вл. С. 21, 84.
 Соловьев Н. И. 96.
 Софокл 179.
 Сохряков Ю. И. 243—255.
 Спасович В. Д. 161.
 Спасский 263.
 Спивак Р. С. 68.
 Спиридонов В. С. 144.
 Спиридонов П. М. 264, 266.
 Стайнер Д. 79.
 Старк Э. 226, 232, 234.
 Стасюлевич М. М. 160.
 Стейнбек Д. 251.
 Стелловский Ф. П. 3.
 Стендаль 51, 72, 252.
 Степанов 263, 266.
 Страхов Н. Н. 14, 68, 81—87, 91, 99,
 111, 138, 149, 150, 188, 209, 211,
 214, 283.
 Строганов Г. А. 264.
 Струве В. Н. 229.
 Суворин А. С. 160.
 Сумцов Н. Ф. 185.
 Суслович Р. Р. 242.
 Сущкевич Б. М. 241, 242.
- Тараканова Е. 272.
 Твен М. 251.
- Террас В. 255.
 Тимашев А. Е. 271.
 Тиме Е. И. 226, 227.
 Тихон Задановский 137, 143.
 Тоддес Е. А. 145.
 Толстая А. А. 68.
 Толстой Л. Н. 48, 49, 67—91, 192,
 222, 236, 241, 244, 247, 249.
 Топорков В. О. 225.
 Тотлебен А. И. 265.
 Тотлебен Э. И. 262, 263, 265, 267,
 268, 271, 272.
 Трескунов М. С. 167.
 Туниманов В. А. 92—113, 137, 142.
 Турганев И. С. 48, 82—84, 86, 95,
 100, 138, 195, 197, 205, 210, 222,
 244, 249.
 Тынянов Ю. Н. 192.
 Тьядер М. 247.
 Тютчев Ф. И. 22, 77.
- Узин В. С. 63.
 Урнов Д. М. 40.
 Урнов М. В. 40.
 Утин Е. И. 160, 161.
- Федоров А. В. 215.
 Федоров В. В. 78.
 Федорова В. М. 3.
 Фелпс Дж. 245.
 Феодосий Печерский 137.
 Фицджеральд Ф.-С. 243, 250—255.
 Фишер К. 15.
 Флоренский П. А. 36.
 Фолкнер У. 45, 251.
 Фома Аквинский 32.
 Фрейд З. 46.
 Фридерикс 263.
 Фридлиндер Г. М. 17, 28, 34, 67—91,
 170, 205, 255.
 Фрэзер Д. 176, 187.
- Хемингуэй Э. 251, 252.
 Х. . . см. Гернгрос Е. И.
 Хмелев Н. П. 238, 239, 243.
 Ходотов Н. Н. 224, 227.
 Хомяков А. С. 144, 145.
 Хоув И. 205.
 Хоуэллс У.-Д. 245, 247.
 Храпченко М. Б. 79.
- Цвейг С. 21.
 Цейтлин А. Г. 272.
- Чебан А. 242.
 Чернышевский Н. Г. 67, 80, 81, 107,
 138.

Чехов А. П. 189, 193, 244, 249.
Чехов М. А. 231, 234, 237.
Чирков Н. М. 51, 205.
Чужой см. Эфрос Н. Е.

Шан-Гирей А. П. 208, 209.
Шварц А. И. 239.
Шекспир В. 31, 34—37, 39, 40, 194.
Шигорина 229.
Шкловский В. Б. 41, 42, 71, 131, 205.
Шмелев И. С. 217—221.
Шоу Б. 193.
Штакеншнейдер Е. А. 209, 211.
Штрандман Р. 92.
Штурм Э. 51.

Эмерсон Р.-В. 247.
Энгельгардт Б. М. 230.
Эрс см. Суслович Р. Р.
Эсхил 176, 179, 182, 183.
Эфрос Н. Е. 222.

Юдкевич З. 242.
Юзовский Ю. 241.
Юматов Н. 282.
Юрьев Ю. М. 237.

Яковлев К. Н. 224, 226—229.
Яковлев Н. 265, 266.
Якубович И. Д. 136—143.
Ямпольский И. Г. 277.
Янышев И. Л. 277, 278.
Яхонтов В. Н. 239, 240.

Alajouanine Th. 46.

Besobrasoff см. Безобразов М. Л.
Borne R. см. Борн Р.
Brooks V. см. Брукс В. Ван.
Brunet C. 255.

Catteau J. см. Катто Ж.
Claudel P. см. Клодель П.

Guevara M., de см. Гевара М. де

Hoffman F. J. см. Гофман Ф.

Jackson R. L. см. Джексон Р. Л.

Kitto H. T. 175, 179.

Laffite S. 144.
Lowejoy 32.

Mauriac F. см. Мориак Ф.
Michaud R. см. Мишо Р.

Phelps G. см. Фелпс Дж.
Pletnev R. см. Плетнев Р.
Poulet G. 41.
Pouillon J. 41.

Seghers A. см. Зегерс А.
Steiner G. см. Стайнер Д.
Stroganoff см. Строганов Г. А.
Sturm E. см. Штурм Е.

СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
Е. И. Кийко, Ц. М. Пошеманская. Неизвестный источник текста романа «Братья Карамазовы»	3
СТАТЬИ	
В. А. Бачинин (Тольятти). Достоевский и Гегель (к проблеме «разорванного сознания»)	13
Р. Я. Клейман (Кипшинев). Вселенная и человек в художественном мире Достоевского	21
Ж. Катто (Париж, Франция). Пространство и время в романах Достоевского	41
Р. Н. Поддубная (Харьков). Герой и его литературное развитие. (Отражение «Выстрела» Пушкина в творчестве Достоевского)	54
Г. М. Фридлиндер. Достоевский и Лев Толстой. (Статья вторая)	67
В. А. Туниманов. Достоевский и Салтыков-Щедрин (1856—1863)	92
А. В. Архипова. «Подросток» в творческом восприятии Александра Блока	114
В. Е. Багно. Достоевский о «Дон-Кихоте» Сервантеса	126
И. Д. Якубович. К характеристике стилизации в «Подростке»	136
А. Л. Осповат (Москва). К изучению почвенничества (Достоевский и Ап. Григорьев)	144
И. Л. Волгин (Москва). «Дневник писателя»: текст и контекст	151
Г. Я. Галаган. «Одно лицо» и его «полписьма»	159
Е. И. Кийко. Достоевский и Гюго. (Из истории создания «Братьев Карамазовых»)	166
Р. Л. Джексон (Иаль, США). Вынесение приговора Федору Павловичу Карамазову	173
СООБЩЕНИЯ	
М. С. Альтман. Пестрые заметки	184
И. З. Белобровцева (Таллин). Мимика и жест у Достоевского	195
В. И. Мельник. Источник одной характеристики в «Записках из подполья»	204
А. П. Валагин (Воронеж). Читал ли Достоевский «Княгиню Лиговскую»?	205
Т. П. Мазур (Москва). Достоевский и Случевский	209

М. Дунаев (Москва). Достоевский и Шмелев	217
Г. А. Лапкина. В поисках новых решений (Достоевский на советской сцене. 1920—1930 гг.)	221
Ю. И. Сохряков (Ленинкан). Творчество Ф. М. Достоевского и реалистическая литература США 20—30-х годов XX века (Т. Драйзер, Ш. Андерсон, Ф. Скотт Фицджеральд)	243
Г. М. Фридлиндер. Об авторе поэмы «Христос в Ватикане»	255

НОВЫЕ МАТЕРИАЛЫ

Ф. Г. Никитина (Москва). Петрашевцы и Ламенне	256
Письма А. Е. Врангеля к Достоевскому (публикация Т. И. Орнатской)	258
Указатель имен	286

ДОСТОЕВСКИЙ

МАТЕРИАЛЫ И ИССЛЕДОВАНИЯ

(3)

*Утверждено к печати
Институтом русской литературы
(Пушкинский Дом) АН СССР*

Редактор издательства К. Н. Феноменов
Художник Л. А. Яценко
Технический редактор М. Э. Карлайтис
Корректоры Ж. Д. Андропова, О. И. Буркова
и Г. В. Семерикова

ИБ № 8411

Сдано в набор 9.12.77. Подписано к печати 24.05.78.
М-31839. Формат 60 × 90¹/₁₆. Бумага типографская № 2.
Гарнитура обыкновенная. Печать высокая. Печ. л. 18.5=
=18.5 усл. печ. л. Уч.-изд. л. 20.36. Тираж 27200.
Изд. № 6848. Тип. зак. 1008. Цена 1 р. 60 к.

Издательство «Наука», Ленинградское отделение
199164, Ленинград, В-164, Менделеевская линия, д. 1

1-я тип. издательства «Наука»
199034, Ленинград, В-34, 9 линия, д. 12

**В МАГАЗИНАХ СЕВЕРО-ЗАПАДНОЙ КОНТОРЫ
«АКАДЕМКНИГА» ИМЕЮТСЯ В НАЛИЧИИ КНИГИ:**

1. **Анисимов И. И.** Современные проблемы реализма, Наука, 1977, 1 р. 37 к.
2. **Григорьева А. Л.** Русская литература в зарубежном литературоведении, Наука, 1977, 1 р. 72 к.
3. **Ершов Л. Ф.** Сатирические жанры русской советской литературы /от эпиграммы до романа/, Наука, 1977, 1—54
4. **Жирмунский В. М.** Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Избранные труды. Наука, 1977, 2 р. 30 к.

Заказы просим присылать по адресу:

197110, Ленинград, Петрозаводская ул., 7,
магазин «Книга — почтой» Северо-Западной
конторы «Академкнига»

КНИГИ ИЗДАТЕЛЬСТВА «НАУКА»

МОЖНО ПРЕДВАРИТЕЛЬНО ЗАКАЗАТЬ
В МАГАЗИНАХ КОНТОРЫ «АКАДЕМКНИГА»

Адреса и почтовые индексы магазинов:

- 480391 Алма-Ата, ул. Фурманова, 91/97
370005 Баку, ул. Джапаридзе, 13
320005 Днепропетровск, пр. Гагарина, 24
734001 Душанбе, пр. Ленина, 95
375009 Ереван, ул. Туманяна, 31
664033 Иркутск, ул. Лермонтова, 303
252030 Киев, ул. Ленина, 42
277001 Кишинев, ул. Пирогова, 28
343900 Краматорск, ул. Марата, 1
443002 Куйбышев, пр. Ленина, 2
192104 Ленинград, Литейный пр., 57
199164 Ленинград, Таможенный пер., 2
199004 Ленинград, 9 линия, 16
220072 Минск, Ленинский пр., 72
103009 Москва, ул. Горького, 8
117312 Москва, ул. Вавилова, 55/7
630076 Новосибирск, Красный пр., 51
630090 Новосибирск, Академгородок, Морской пр., 22
620151 Свердловск, ул. Мамина-Сибиряка, 137
700029 Ташкент, ул. Ленина, 73
700100 Ташкент, ул. Шота Руставели, 43
634050 Томск, наб. реки Ушайки, 18
450075 Уфа, Коммунистическая ул., 49
450059 Уфа, ул. Р. Зорге, 10
720001 Фрунзе, бульв. Дзержинского, 42
310003 Харьков, Уфимский пер., 4/6

*Для получения книг почтой заказы просим
направлять по адресу:*

117464 Москва, В-464, Мичуринский пр., 12
Магазин «Книга — почтой» Центральной конторы
«Академкнига»

197110 Ленинград, П-110, Петрозаводская ул., 7
Магазин «Книга — почтой» Северо-Западной
конторы «Академкнига»

