

К. А. Баршт

**ДОСТОЕВСКИЙ:
ЭТИМОЛОГИЯ ПОВЕСТВОВАНИЯ**



Нестор-История
Санкт-Петербург
2019

УДК 821.161.1.09"18"
ББК 83.3(2Рос=Рус)5
Б12

Рецензенты:

Владимир Борисович Катаев, д-р филол. наук, проф.,
зав. кафедрой истории русской литературы МГУ;
Валерий Игоревич Тюпа, д-р филол. наук, проф.,
зав. кафедрой теоретической и исторической поэтики ИФИ РГГУ

Баршт К. А.

Б12 Достоевский: этимология повествования. — СПб. : Нестор-История, 2019. — 456 с.

ISBN 978-5-4469-1615-3

Это книга о рождении художественного слова Ф. М. Достоевского. Пять глав в разных аспектах рассказывают о том, как формировалось повествование, которым восхищается читающая публика в нашей стране и за рубежом. В каждом из разделов книги содержатся новые сведения об особенностях устройства творческой лаборатории писателя, о том пути, который проделала художественная идея на пути к своему воплощению, а также новые имена, игравшие значительную роль в творческом процессе писателя и до сей поры остававшиеся под спудом, малоизвестные или совсем неизвестные: Николя Мальбранш, Григорий Богослов, князь Андрей Яковлевич Хилков, Блез Паскаль, Христофор Колумб и др. Книга адресована исследователям творчества писателя, студентам, преподавателям русской литературы, а также всем, кому интересен Ф. М. Достоевский, создатель уникального повествовательного стиля.

На обложке воспроизведен автопортрет Ф. М. Достоевского из записной тетради
1872–1875 гг. (РГАЛИ. Ф. 212. Оп. 1. Ед. хр. 11. С. 127 об.).

Атрибуция: *Баршт К. А.* Автопортрет Ф. М. Достоевского // Огонек. 1981. № 46. С. 13.

ISBN 978-5-4469-1615-3



© К. А. Баршт, 2019

© Издательство «Нестор-История», 2019

ОГЛАВЛЕНИЕ

Вместо вступления.....	5
1. Биография / сюжет.....	8
1.1. «Бедные люди» Ф. М. Достоевского: аналитика судьбы и роман-предостережение.....	8
1.2. Криптографический автобиографизм и миф, созданный для С. Д. Яновского.....	22
1.3. Жизнь писателя как предлог сюжета о пророке в своем отечестве («Село Степанчиково и его обитатели»).....	38
1.4. Петербургско-женевская мифология Ф. М. Достоевского.....	58
2. Произведение / контекст.....	73
2.1. В. П. Буренин как прототип Родиона Раскольникова.....	73
2.2. Привидение Марфы Петровны из кошмара Свидригайлова («Преступление и наказание») и повесть Даниэля Дефо «Правдивый рассказ о явлении призрака некоей Миссис Вил».....	86
2.3. Николая Мальбранш в рукописях и тексте романа «Преступление и наказание».....	91
2.4. Мысли Блеза Паскаля в романе «Преступление и наказание».....	115
2.5. Христофор Колумб и «Великая река Ориноко» в истории создания романа «Преступление и наказание».....	151
2.6. Краткий конспект «Хождения» инока Парфения в рукописях романа «Бесы».....	172
2.7. Сосуд с елеем Исаии Отшельника и непреднамеренный бурлеск капитана Лебядкина.....	191
2.8. Князь Андрей Хилков в записной тетради к роману «Бесы».....	209
2.9. Борьба Н. И. Соловьева с нигилистами и скандальная «лекция» С. Т. Верховенского («Бесы»).....	216

2.10. Имя и труды Григория Богослова в творческой истории романа «Братья Карамазовы»	224
3. Автор / повествователь	237
3.1. Письмо в повествовательной модели Ф. М. Достоевского	237
3.2. Двойной повествователь и двойной персонаж в «незакрытом» диалоге Ф. М. Достоевского (от «Бедных людей» к «Двойнику»)	254
3.3. О двух Макарах. Повествование в романе Ф. М. Достоевского «Бедные люди» и модель «простоты в происшествиях и рассказе» Ф. В. Булгарина	269
3.4. «Цинический реализм» В. Буренина как претекст «реализма в высшем смысле» Ф. М. Достоевского	283
4. Эстетика / онтология	307
4.1. Языки творческой рукописи Ф. М. Достоевского	307
4.2. Экфрасис в творческой работе Ф. М. Достоевского	340
4.3. Концепция субстанционально-онтологического «единосущия» в наследии Ф. М. Достоевского и трудах Н. О. Лосского	348
4.4. «Братья Карамазовы» Ф. М. Достоевского: неевклидова геометрия и вопрос о преодолении зла	356
5. Монолог / диалог / триалог	369
5.1. Точка зрения в религии, науке и искусстве	369
5.2. О «металингвистике» М. М. Бахтина	388
5.3. Точка зрения в структуре художественной коммуникации	395
5.4. Тернарная структура коммуникации: эстетика как метаэтика	405
5.5. О трех уровнях художественной событийности	412
Вместо заключения. От полифонии Ф. М. Достоевского к повествовательной полиархии А. П. Чехова и эстетическому триалогу М. М. Бахтина	428

ВМЕСТО ВСТУПЛЕНИЯ

Материал для творений художник получает из жизненного опыта. Ресурсы памяти состоят из воспоминаний о событиях личной жизни (того, что именуется «биографией»), запомнившихся происшествий общественно-исторического плана («исторических событий»), впечатлений от прочитанных книг и так или иначе воспринятых иных текстов культуры, из религиозных представлений и переживаний. Основываясь на этом багаже, писатель создает художественное произведение, с целью установить и передать читателю новый, небывалый для него ракурс видения окружающей действительности, иную сравнительно с уже известными версию смысла бытия и роли в нем человека. Для этого автор располагает точку зрения на мир вне себя, в виде автономной и независимой от него действительности чужого сознания, наделенной самостоятельным, свидетельствующим о себе и о мире «голосом». Процесс создания художественного мира идет в коммуникативной системе, где органически сочетаются элементы коммуникации по модели «я — он» с элементами автокоммуникации «я — я».

В основе бытия искусства, в частности литературы, лежит позитивное отношение к *другому*, обладающему заведомо иной позицией по отношению к окружающему миру; отсутствие интереса к иной точке зрения лишает произведение каких-либо шансов на существование. Слово, потерявшее адресата, так же несостоятельно и ущербно, как человек, лишенный сочувственного взгляда. Необходимым условием эстетической деятельности является заинтересованность в том, чтобы понять, как видит мир *другой*, заведомо мне не тождественный и не во всем равный. В эстетическом контакте принципиально различные точки зрения на мир испытывают взаимное или одностороннее тяготение и начинают на основе взаимной необходимости друг для друга сближаться, не совмещаясь. Об этом хорошо сказал М. М. Бахтин: «...я должен пережить — увидеть и узнать — то, что он переживает, стать на его место, как бы совпасть с ним...»¹ Отсюда понятно, что для создания и восприятия

¹ Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 1. М., 2003. С. 106.

произведения искусства необходимо совершение этического усилия, и чем оно значительнее и интенсивнее — тем прочнее онтологическая основа и эстетическая ценность произведения.

Художественный текст формируется как свидетельство о бытии, порожденное одной точкой сознания и обращенное к другой точке сознания, созданное с целью оправдания своего и чужого бытия, в равной степени ценного для всех живущих. Основным условием повествования является *вторая (иная)* личная точка сознания, обладающая зеркально отраженной по отношению ко *мне* этико-онтологической природой. В этом процессе взаимодействия двух сознаний в процессе художественной коммуникации, прежде чем сказать хотя бы одно слово, необходимо из субъекта коммуникации обратиться в объект в глазах *другого*, сохраняя при этом себя как точку видения. Лишь в этом случае авторское слово может получить значение, становясь, по выражению Бахтина, «вторым» голосом, который надстраивается над «первым» как метафора надстраивается над словарным значением слова². Отсюда ясно, что сама по себе словесная обращенность к другому — недостаточное условие для возникновения эстетического феномена; искусству действительно необходимо рождение третьего участника события — «второго голоса», который не совпадает ни с первым, ни со вторым участником диалога. Другими словами, этический диалог может обратиться в эстетическое событие, а бытовое рассказывание — в художественное повествование лишь при возникновении этого *третьего*; лишь тогда из «речи» возникает полилог, в котором не два, но минимум три участника. Тогда возникает *мое* повествование о *нем*, обращенное к *тебе*, и три точки видения, располагающие общей основой бытия, реализуют возможность обретения оправданного существования. Это напоминает то, как любому физическому телу для устойчивости на плоскости необходимы минимум три точки опоры.

Далее в этом полилоге онтологически легитимные высказывания о мире могут принадлежать *мне*, *тебе* или *ему (им)*, границы между «своим» и «чужим» словом легко смещаются, между ними идет борьба; одни и те же явления реальности по-разному воспринимаются в зависимости от того, кому они принадлежат, — *мне* или *тебе*, сама граница между *мной* и *тобой* пролегает по-разному для *меня* и *тебя*. Таким образом, сюжетная событийность искусства расположена на линии, отделяющей одно сознание от другого, она непреложно диалогична, и здесь всегда идет речь минимум о двух сознаниях, вступающих в диалог о сущности происходящих событий, данных с третьей относительно них точки зрения. То есть эстетическое восприятие есть не просто оценка чужой оценки, но принципиально неосуждающая, сочувственная оценка смысла и результата этического взаимодействия между *вторым* и *третьим*. Художественная коммуникация обладает тернарным и двухуровневым характером,

² Бахтин М. М. Проблема текста // Бахтин М. М. Собр. соч.: в 7 т. Т. 5. М., 1997. С. 314.

в отличие от этической связи *я — ты*, обладающей одноуровневой и бинарной структурой, где оценки принадлежат одной или другой стороне диалога, и эти оценки сводятся к поиску ущербности или недостатков *другого*. На уровне эстетического восприятия решения относятся к компетенции *третьего*, который оценивает не самих субъектов, но смысловую ценность содержания коммуникации. Взаимодействие между этими как минимум тремя точками нельзя разделить на отдельные этические диалоги — одна из них всегда находится за пределами плоскости общения двух участников. Формируя художественный мир, автор раздваивает свое видение действительности и трактует самого себя как *иное лицо*, обращается к себе от имени собственного «окружения». Интенсивность творческой работы Достоевского приводила к порождению огромного числа биографических автоаллюзий, чаще всего драматического характера (смерть брата, каторга и ссылка и др.), но иногда с ироническим или даже комическим оттенком. Чувствуя жесткое давление личных переживаний и памяти на свое авторское *второе я*, для увеличения коммуникативной дистанции с создаваемым литературным героем писатель использовал мнемоническую функцию каллиграфической записи, криптограммы (зашифрованные личные воспоминания или переживания), семантические сдвиги, другие средства, которые позволяли максимально отдалить точку повествования от своей личной позиции в мире. Затуманенная связь между собой и своим повествователем, Достоевский одновременно усиливал смысловые акценты в тех пунктах, которые в реальной действительности иногда выглядели как маловажные и второстепенные, но в создаваемом им художественном мире получали ведущую роль. Это касается прочитанных им книг, увиденных людей, общественных происшествий, событий, о которых он узнавал из самых разных источников. Новые данные о созревании повествовательных форм Достоевского, о его интенсивном творческом взаимодействии с литературным и общественно-культурным контекстами, предлагаются вашему вниманию.

1. БИОГРАФИЯ / СЮЖЕТ

1.1. «Бедные люди» Ф. М. Достоевского: аналитика судьбы и роман-предостережение

Достоевский дебютировал в литературе как гений. Дело не только в том, что он создал литературный шедевр. Создавая свой первый роман «Бедные люди», он замкнул свои личные бытовые и экзистенциальные проблемы — отсутствие средств к существованию, шаткое социальное положение, необходимость обращений к ростовщикам, неприятие государственной службы, волновавшую его судьбу сестры Варвары Михайловны, намерение стать профессиональным литератором при отсутствии уверенности в том, что это может увенчаться успехом, — в сюжет своего первого произведения, затушевав автобиографизм несколькими деталями: именем и возрастом героя, его профессией, местом жительства. Остальное в главном герое «Бедных людей» Макаре Алексеевиче Девушкине — условия жизни, материальное положение, невысокий чин, незаурядный литературный талант, тонкое чувство прекрасного, намерение заниматься литературой, чувство горячей любви и сочувствия к своей «бедной Вареньке» — Достоевский сохранил в первоизданном виде, взяв из обстоятельств личной жизни в этот период — первой половины 1840-х гг.

Далее на событийном материале жизни своего персонажа писатель подвергает углубленному анализу свою личную жизненную ситуацию, в которой волею судеб оказался в период создания романа, и это аналитическое исследование принесло вполне определенные и ясные результаты. Достоевский сделал выводы, которые затем использовал при решении самого насущного для него в тот период вопроса: о стратегическом направлении жизненного пути, что и определило его судьбу как профессионального писателя. Вполне осознанно Достоевский использовал свой первый роман как исследовательскую лабораторию, этот роман стал инструментом, с помощью которого было выработано важное жизненное решение. Художественная прагматика «Бедных людей» позволила Достоевскому не только успешно дебютировать в литературе, но и решить вопрос о возможности/необходимости отставки от должности в инженерном департаменте с последующим окончательным погружением в мир литературы. В процессе работы над «Бедными людьми»

писатель обратил фабулу своей реальной жизни в сюжет романа. Это свойство «Бедных людей» как криптографированной автобиографии Достоевского, романа-предостережения и художественного исследования судьбы выражается на двух уровнях его структуры: интенсивной автобиографической цитатностью и жанром — романом в виде переписки между двумя героями-повествователями. Многие черты судеб персонажей Достоевского имеют очевидный или неявный автобиографический характер, роман «Бедные люди» практически полностью состоит из такого рода скрытых цитат и аллюзий.

Рассказывая Вареньке о своем быте, Девушкин сообщает об «офицерах», которые собираются вечерами в комнате одного из них и «всё в карты играют» (1. 16)¹. В годы, предшествующие написанию «Бедных людей», как вспоминает его младший брат, молодой Достоевский «увлекался игрою в карты» (преферанс, вист, банк и штосс) с офицерами — однокашниками по Главному инженерному училищу². В том же письме Девушкин объясняет Вареньке, как устроена его каморка: «...у меня вдоль поперечной стены перегородка, так что и выходит как бы еще комната» (1. 16); как вспоминает брат писателя Андрей Михайлович Достоевский, в такого же рода помещении в Мариинской больнице для бедных, на казенной квартире его отца прошло детство Достоевского: «...в задней части этой довольно глубокой передней отделялось помощью дощатой столярной перегородки, не доходящей до потолка, полутемное помещение для детской»³. Пытаясь угодить читательским пристрастиям Вареньки, Девушкин обещает ей «достать стихов», добавляя, что у него хранится «тетрадка одна переписанная» (1. 25). Согласно воспоминаниям А. Е. Ризенкампа, у Достоевского действительно в эти годы хранилась тетрадка стихов его брата, М. М. Достоевского — переводы из немецкой поэзии и оригинальные произведения, написанные в 1837–1840-х гг. Достоевский был горячим поклонником поэтического дара своего брата, считая его стихи «прелестными»: «...я никогда не был равнодушен к тебе; я любил тебя за стихотворения твои, за поэзию твоей жизни...» — писал он М. М. Достоевскому 1 января 1840 г. (28, 69).

Варенька сообщает Девушкину, что ей было «четырнадцать лет, когда умер батюшка». Таков же был возраст сестры писателя Варвары Михайловны Достоевской, основного прототипа героини «Бедных людей» Варвары Доброселовой, к моменту смерти матери, Марии Федоровны Достоевской (1837 г.). Девушкин собирается переписывать «разные бумаги разным литераторам» (1. 74), это заставляет вспомнить, что в период создания романа «Бедные люди» Достоевский часто обращался к переписчикам для изготовления беловых

¹ Здесь и далее цитаты из произведений Ф. М. Достоевского даются по изданию: *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972–1990, с указанием тома (полутома) и страницы.

² [Достоевский А. М.] Воспоминания Андрея Михайловича Достоевского. Л., 1930. С. 127.

³ Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников: В 2 т. Т. 1. М., 1990. С. 38.

рукописей своего произведения. Об этом вспоминает А. Е. Ризенкамф: «...то и дело он (Достоевский. — К. Б.) нанимал писарей для переписки черновых своих сочинений и выходил из себя, видя их ошибки...»⁴ Здесь Достоевский обрел опыт начальственной «распеканции» такого характера, какую получил Девушкин за испорченную при переписывании бумагу со стороны начальника канцелярии в романе «Бедные люди».

Восхищаясь предприимчивостью и литературной продуктивностью Ратазьева, Девушкин указывает: «Что ему лист написать? Да он в иной день и по пяти писывал, а по триста рублей, говорит, за лист берет. <...> семь тысяч, маточка, семь тысяч просит...» (1. 51–52). Здесь необходимо вспомнить, что в 1830–1840-е гг. в русском обществе сложился устойчивый миф о баснословных доходах Ф. В. Булгарина и О. И. Сенковского, первых писателей в России, обогатившихся с помощью печатного слова. Началом бурного успеха Булгарина стал выпуск в 1829 г. издательством А. Ф. Смирдина «Ивана Ивановича Выжигина»; огромный для того времени тираж 4 тыс. экз. был продан за три недели. В обществе ходили слухи, что за роман Булгарин получил 2 тыс. р. ассигнациями, в то время как редактор «Библиотеки для чтения», также издававшейся Смирдиным, О. И. Сенковский — 6 тыс. р. за каждые 3 тыс. проданных экземпляров журнала и по 2 тыс. р. за каждую последующую тысячу⁵. Относительно платы за авторский лист Девушкин также называет цифры, близкие к гонорарам О. И. Сенковского, которые выплачивала «Библиотека для чтения», — 400 р. ассигнациями за оригинальную статью, 200 р. — за переводную, в то время как «рядовые сотрудники журнала получали вдвое меньше»⁶.

По поводу несоизмерно больших сумм, ходивших в этих литературных предприятиях, в статье «Словесность и торговля» С. Шевырев писал: «“Библиотека для чтения” есть просто пук ассигнаций, превращенный в статьи... Торговля теперь управляет нашей словесностью, и все подчинилось ее расчетам. ...Но в чем тайна всего этого? В том, что цена печатного листа есть 200 или 300 руб.; что каждый эпитет в статье его ценится, может быть, в гривну; каждое предложение есть рубль...»⁷ Ему возражал В. Г. Белинский, называя бизнес Смирдина «прекрасным делом», так как «плата за честный труд несколько не унижительна»⁸, и даже сделал выговор И. С. Тургеневу за то, что

⁴ Ф. М. Достоевский. Новые материалы и исследования. М., 1973. С. 331 (Литературное наследство; т. 86).

⁵ *Вишневецкий Л. М., Иванов Б. И., Левин Л. Г.* Формула приоритета. Возникновение и развитие авторского и патентного права. Л., 1990. С. 52.

⁶ Там же.

⁷ *Шевырев С. П.* Словесность и торговля // Московский наблюдатель. 1835. Ч. 1. Март. Кн. 1. С. 16.

⁸ *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 2. М., 1953. С. 127–128.

тот стеснялся брать гонорары и «дарил» свои тексты журналам. Напротив, Достоевский связывал свою жизнь исключительно с возможностью зарабатывать на жизнь литературным трудом. А. Е. Ризенкампф вспоминает, что Достоевский в эти годы не раз произносил фразу: «Ведь дошел же Пушкин до того, что ему за каждую строчку стихов платят по червонцу... — авось и мне заплатят что-нибудь!»⁹

Восхищение Девушкина талантом Ратазьева вскоре сменилось чувством глубокой обиды на него. Он пишет Вареньке о «гнусном намерении» Ратазьева его с Варенькой «в литературу свою поместить и в тонкой сатире <...> описать» (1. 70). Этот эпизод романа «Бедные люди» связан с журнально-газетной полемикой, которая развернулась начиная с 1820 г. в русском обществе. Обсуждался вопрос о совместимости государственной службы и занятий профессиональным литературным трудом; в связи с этим ставился вопрос о принципиальной возможности публикации в прессе каких-либо сведений, касающихся условий быта и труда государственных служащих. В этом вопросе было два аспекта: моральный, о праве на вторжение в личную жизнь человека и публикацию сведений о его бытовой жизни, и официально-государственный, о пользе или вреде широкого обсуждения проблем, связанных с бытовыми условиями жизни чиновника. Спор о том, может ли один чиновник описывать и публиковать тексты, описывающие внутреннюю жизнь канцелярии или, тем более, личную жизнь другого служащего, был настолько заметным явлением общественной жизни, что последовала реакция правительства. Указом Александра I от 23 июля 1824 г. объявлялось, что «Его Императорское Величество находит полезным единожды навсегда принять за правило, чтобы российские чиновники, находящиеся на службе, нигде и ни на каком языке не издавали в свет никаких сочинений, касающихся внешних и внутренних дел Российского государства не только без обыкновенной цензуры, но и без дозволений начальства»¹⁰. Современник свидетельствует, что цензура насколько активно включилась в работу по выявлению нарушений указа, что иногда слово «чиновник» заменялось цензором на более приемлемое словосочетание: «служащий в конторе»¹¹.

В 1830-е гг., после принятия более мягкого цензурного устава, ситуация в этом отношении изменилась: в качестве одной из центральных фигур в тематическом поле русской литературы и публицистики обосновался бедный чиновник: «...как только печать наша почувствовала некоторую долю свободы, то первый ее натиск был направлен на чиновников без соображений

⁹ Ф. М. Достоевский. Новые материалы и исследования. С. 330.

¹⁰ Цит. по изд.: Карнович Е. П. Русские чиновники в былое и настоящее время. СПб., 1897. С. 103.

¹¹ Там же. С. 105.

с тем подневольным положением, в каком они находились»¹². С другой стороны, существовало мнение, что любое печатное слово о чиновнике должно исходить исключительно и только от его непосредственного начальства, все остальные попытки освещения общественного и бытового аспектов его жизни оказывались противоправными и/или аморальными. Причину тому находили в априорной необъективности суждения одного чиновника о другом. Как свидетельствует современник, речь шла именно о моральном аспекте проблемы: «чиновники-литераторы», по его мнению, «должны были прекратить... хвалебные самим себе гимны», в равной мере также и «направленные против своих коллег обличения»¹³; порочность любого автора, который затрагивает тему жизни государственных служащих, по мнению современника, заключалась в том, что он, «нападая на низшее чиновничество, кадит вместе с тем перед высшим не только утонченным фимиамом, но донельзя удушливым ладаном»¹⁴.

Денежная помощь Вареньке оказывается для Девушкина непосильным бременем: быстро растратив свои деньги, он впадает в нищету и обретает внешний вид, вызывающий желание выдать ему добавочное жалованье на следующий месяц (1. 93). Заметим, что, предлагая такого рода помощь, начальник Девушкина действует в соответствии со специальным указом Николая I, вышедшим за два года до написания «Бедных людей», в 1842 г., и хорошо известным Достоевскому: «В случаях необыкновенных дозволяется испрашивать единовременные денежные выдачи...»¹⁵ Когда Евстафий Иванович на вопрос начальника департамента отвечает, что Девушкин уже свое жалованье «забрал, вот за столько-то времени вперед» и больше выдавать зарплату авансом не дозволяется, это означает, что Девушкин взял в казне кредит, равный жалованью за один год работы, а возможно, и больше. Опыт такого рода был у Достоевского, он брал подобный кредит в казне канцелярии во время прохождения службы в Петербургской инженерной команде. В своем письме от 20 октября 1844 г. П. А. Карепину он с сожалением констатирует, что помимо долгов ростовщикам у него «есть долги казенные». Находясь в состоянии крайнего безденежья, Девушкин пытается обратиться к ростовщику (1. 71). Однако у ростовщиков (процентчиков) гарантией возврата долга являлся заклад — часть имущества должника, и потому Девушкин потерпел неудачу: заклада у него не было. В похожей ситуации, также не имея заклада, осенью 1843 г. Достоевский занимал деньги у ростовщика, отставного унтер-офицера, в счет доверенности на получение его жалованья за январскую треть 1844 г., а гарантией

¹² Карнович Е. П. Русские чиновники в былое и настоящее время. С. 106.

¹³ Там же. С. 103.

¹⁴ Там же. С. 104.

¹⁵ Положение о наградах гражданских чиновников во время прохождения службы. СПб., 1842. С. 25–26. § 46.

возврата стало ручательство казначея Инженерного управления, где служил будущий писатель¹⁶.

Особый автобиографический смысл имеет в романе «Бедные люди» история с «награждением крестом» Макара Девушкина. Он дважды говорит о несостоявшемся награждении орденом: «...меня хотели даже раз к получению креста представить» (1. 47); «даже крестик выходил» (1. 62). Орден полагался ему не за совершение некоего подвига, а как штатная награда за обычную добросовестную службу. В реляции Николая I указывалось: «...в вознаграждение ревностной и долговременной службы, не сопровождавшейся однако заслугами, выходящими из круга обыкновенных, предназначаются: 1) чины за выслугу установленного срока, по удостоению Правительствующего Сената, 2) ордена по статутам жалуемые, 3) обыкновенные подарки, 4) единовременные денежные выдачи и 5) признательность начальства, объявляемая с Высочайшего соизволения»¹⁷. На получение этих наград и поощрений действовали следующие ограничения: нельзя было награждать одного и того же чиновника два года подряд¹⁸.

Судя по всему, у Девушкина нет орденов, при наличии одного он упоминал бы название своего будущего ордена — «вторая Анна» или «третий Владимир», как тогда говорили. Употребляя слово «орден», он фиксирует отсутствие у него какого-либо ордена. Согласно части 3 § 36 «Положения о наградах гражданских чиновников во время прохождения службы», принятого в 1842 г., «при награждении орденами соблюдается следующая постепенность: Св. Станислава третьей степени, Св. Анны третьей степени, Св. Станислава второй степени, Св. Станислава той же степени с Императорской короною; Св. Анны второй степени; Св. Анны той же степени с Императорской короною, Св. Владимира третьей степени, Св. Станислава первой степени, Св. Анны первой степени, Св. Анны той же степени с Императорской короною, Св. Владимира

¹⁶ Летопись жизни и творчества Ф.М. Достоевского. 1821–1881: В 3 т. Т. 1: 1821–1864. СПб., 1999. С. 85.

¹⁷ Положение о наградах гражданских чиновников во время прохождения службы. С. 11.

¹⁸ Согласно утвержденному Николаем I «Положению о наградах гражданских чиновников во время прохождения службы» (СПб., 1842), «к награждению никто, ранее двух лет, считая со времени получения последней награды, представлен быть не может» (с. 10). Следует отметить, что именно получение наград и поощрений могло продвинуть чиновника к получению следующего чина, однако тут действовало новое ограничение: такое продвижение по служебной лестнице могло происходить только по прошествии двух лет, отмеченных в высшей степени ревностной службой: «Состоящие ныне в должностях более, чем одною степенью выше чинов их, и отправляющие сии должности уже более двух лет, могут быть по сей причине представляемы к повышению и в сроки, установленные для производства за особенные отличия, доколе не достигнут тех чинов, в коих, по правилам сего Положения, должности их могут быть замещаемы» (Положение о порядке производства в чины по гражданской службе (от 25 июня 1834 г.) // Полное собрание законов Российской империи. Собр. 2-е. СПб., 1935. Т. 9. Отд. 1. С. 662).

второй степени»¹⁹. Таким образом, Девушкин имеет в виду перспективу получения им ордена Св. Станислава третьей степени.

Девушкин имел все основания для получения этой награды: «...служу безукоризненно, поведения трезвого, в беспорядках никогда не замечен. Как гражданин, считаю себя, собственным сознанием моим, как имеющего свои недостатки, но вместе с тем и добродетели. Уважаем начальством, и сами его превосходительство мною довольны; и хотя еще они доселе не оказывали мне особенных знаков благорасположения, но я знаю, что они довольны <...> в нарушении общественного спокойствия, в этом я никогда не замечен» (1. 61–62). Эти характерные канцеляризмы, очевидно, хорошо были знакомы Девушкину именно в связи с представлением к «крестику», судя по всему, он цитирует официальное представление его к награде. Однако орден Девушкин не получил, и современники хорошо понимали, на что намекал автор романа «Бедные люди», вышедшего в 1845 г.

Это было связано со скандалом, который произошел в России в период, когда писались «Бедные люди», и о котором не мог не знать Достоевский, сам находившийся в это время на государственной службе. В 1844 г. в правительстве рассматривался очередной вопрос о награждении большого числа низших чиновников орденом Св. Станислава третьей степени. Награждение чиновника подписывал лично Николай I; согласно его указу, для этого была необходима не только фамилия отличившегося чиновника, но, еще до представления чиновника к награде, «отчет о состоянии вверенных этому ведомству частей». Это значило, что при неудовлетворительной работе ведомства просьба о награде могла быть отклонена²⁰. В то время как, по мнению императора, награждение орденом «должно быть возмездием отличных заслуг»²¹, ему был представлен весьма обширный список претендентов, и Николай I, потрясенный неприличным, по его мнению, количеством представленных к ордену чиновников, гневно его отверг. Этот случай имел большой общественный резонанс, выразивший обиду масс мелких чиновников, которым отказали в поощрении. В этом списке, вероятно, был и Девушкин, и ему вместе со многими другими, действительно заслуживавшими награды, было в ней отказано. Однако и Николай I сделал из этой истории свои выводы: с июля 1845 г. награждение низшими степенями ордена Св. Станислава вообще было прекращено; возобновлено оно было лишь в 1855 г. Таким образом, Макар Девушкин, в год написания романа «Бедные люди», в 1844 г., претендовавший на орден, оказался за бортом этой программы и безо всяких перспектив к его получению. Нель-

¹⁹ Положение о наградах гражданских чиновников во время прохождения службы. С. 21. Ч. 3. § 36.

²⁰ Выписка из положения о порядке производства в чины по гражданской службе, высочайше утвержденного в 25 день июня 1834 года. С. 10.

²¹ *Шепелев Л.Е.* Чиновный мир России. XVIII — начало XX в. М., 1999. С. 348.

зя не отметить также, что на этот орден, если бы не оставил государственной службы, весьма скоро мог претендовать и сам Достоевский, причем в не очень отдаленной перспективе — через пару лет. И так же точно, как Макар Девушкин, с 1845 г. он оказался лишенным такой возможности. Не случайно, видимо, орден Св. Станислава столь часто упоминается в произведениях писателя; именно эту награду имеет Ставрогин в романе «Бесы».

В письме от 19 сентября Девушкин сообщает, что нашел работу «у одного сочинителя» (1. 99). Налицо еще одна криптограмма Достоевского: 19 сентября 1844 г. он написал опекуну П. А. Карепину письмо, в котором извещал его о подаче прошения об отставке и о своем твердом решении стать литератором (28, 96–99). Дата последнего датированного письма Девушкина — 30 сентября (1. 106) совпадает со временем написания письма Достоевского брату Михаилу Михайловичу, 30 сентября 1844 г. сообщающего об окончании романа «Бедные люди»: «Я кончаю роман в объеме Eugénie Grandet. Роман довольно оригинальный. <...> Я чрезвычайно доволен романом моим» (28, 101). Становится ясно, что даты писем Девушкина к Вареньке соответствуют датам написания определенных частей романа «Бедные люди», а также письмам самого Достоевского к П. А. Карепину в этот период. Таковы некоторые аллюзии и реминисценции, указывающие на значительный автобиографический слой в романе «Бедные люди», но далеко не все, конечно.

Однако это лишь нижний уровень автобиографической структуры романа-предупреждения, созданного Достоевским в виде экзистенциального эксперимента. Внутреннее, ядерное содержание его в том, что фабульная основа «Бедных людей» тематически связана с историей создания Достоевским своего первого произведения, соединяющего в одно целое два направления судьбы молодого Достоевского, в те годы мелкого чиновника и начинающего литератора, и, одновременно, канцелярско-бытовое и литературно-художественное письменное слово. За гоголевской темой теряющего остатки человеческого облика бедного чиновника скрывается иная — об обретении начинающим писателем своего первого читателя, о выходе из состояния «запустения» творческих сил человека, скованных низким социальным статусом и должностью в департаменте. Создание этого произведения было для Достоевского не только значительным творческим актом, но и поворотным рубежом его личной судьбы. С его помощью он решал проблему отказа от идеи заполнения своей жизни служебной карьерой, к чему его склонял отец, М. А. Достоевский, а затем опекун, П. А. Карепин. Вопрос о жизненном пути, который стоял перед самым молодым Достоевским, чиновником 10-го класса, обратился в главную тему произведения — жизнь мелкого чиновника, ищущего приложения своим творческим силам и реализации своему авторскому голосу. В «Бедных людях» описывается судьба «маленького человека», которого сама жизнь заставляет стать писателем; подобно самому Достоевскому в 1838–1844 гг., он приступает

к творению своего слова о мире в откровенной и интенсивной переписке с родственным ему духовно человеком.

Переписка Ф. М. Достоевского с братом Михаилом Михайловичем в 1838–1844 гг. предоставила будущему писателю возможность войти в литературно-философский дискурс своего времени и стала фактическим началом подготовительной работы к написанию его первого произведения, определив выбор для него эпистолярной формы²². В основе эпистолярия Достоевского 1838–1844 гг. лежат четыре первичных жанра: письмо-исповедь, письмо-рецензия, письмо-рассказ и письмо-эссе. Эти же четыре жанра мы обнаруживаем и в письмах Макара Девушкина к Вареньке Доброселовой. Например, письмо-исповедь Девушкина от 5 сентября (1. 85–91) и письмо-исповедь Достоевского от 31 октября 1838 (28, 51–53), письмо-рецензию Девушкина от 7 июня (1. 61–63) и письмо-рецензию Достоевского от 1 января 1840 (28, 66–71), письмо-рассказ Достоевского от 16 августа 1839 г. и рассказ Девушкина в письме от 18 сентября о Горшкове, о нищем мальчике и шарманщике (1. 86–88) и Вареньки Доброселовой о своем детстве (1. 27–45), философское эссе в письме Достоевского от 31 октября 1838 г. (28, 53–55) и «иносказательное» размышление Макара Девушкина о всеобщей сапожности окружающей социальной действительности (1. 88–89). Можно также увидеть, что и стилевые эволюции писем Девушкина к Варваре Доброселовой и Достоевского к брату Михаилу Михайловичу обладают определенной степенью схожести: первые письма двух эпистолярных текстовых корпусов созданы в условном романтико-сентиментальном стиле, последнее — в виде детальных описаний реальных событий, в манере «натурального очерка».

Достоевский всю жизнь писал черновик своей судьбы, постоянно правил его, но это была такая рукопись, которую не выбросить и не сжечь, и этот черновик, получивший лишь фрагментарное отражение в сохранившихся автографах писателя, является основой его повествовательной системы. Смысл своей жизни писатель видел в поиске ответа на вопрос о сущности человека; в рамках развиваемой им этико-онтологической системы он принципиально не разделял ответственность за *себя* и ответственность за *другого*. М. М. Бахтин сделал такую заметку: «Отвлеченно-смысловая сторона, не соотнесенная с безусловно-действительной единственностью, проективна; это какой-то черновик возможного свершения, документ без подписи, никого

²² См. об этом *Баршт К. А.* 1) «Маленькая рама» эпистолярного романа. Ранние письма Ф. М. Достоевского и роман «Бедные люди» // Литературная учеба. 1982. № 4. С. 172–177; 2) Две переписки. Ранние письма Ф. М. Достоевского и его роман «Бедные люди» // Достоевский и мировая культура. М., 1994. № 3. С. 77–93; 3) Повествователь Достоевского: «зеркальная наррация» и апостольское свидетельство // Литературоведческий журнал. 2007. № 21. С. 75–87.

и ни к чему не обязывающий. Бытие, отрешенное от единственного эмоционально-волевого центра ответственности, — черновой набросок, непризнанный возможный вариант единственного бытия; только через ответственную причастность единственного поступка можно выйти из бесконечных черновых вариантов, переписать свою жизнь набело раз и навсегда²³. Эту операцию — совершение тяжелой ошибки, приводящей к растрачиванию впустую жизни — не сделал в реальности сам писатель; эту ошибку и ее последствия берет на себя главный герой «Бедных людей» Макар Девушкин. Находясь в ситуации, сходной с жизненным положением своего автора, он выбирает «тридцать годочков» беспорочной службы в государственной машине вместо попытки реализовать свой талант мыслителя и художника. Человек с очевидным литературным талантом (первым это отметил В. Г. Белинский) губит себя, заменив литературное творчество на переписывание бумаг в департаменте. Но уже находясь в шаге от выхода на пенсию, он в конечном итоге приходит к решению «заняться литературою» (1. 94). Спустя два года после окончания «Бедных людей», в «Петербургских сновидениях», Достоевский сделал намек на то, как были написаны «Бедные люди»: «...жизнь — целое искусство», а «жить значит сделать художественное произведение из самого себя» (18. 13).

Макар Девушкин — это пророчество молодого Достоевского об одной из трагических вероятностей развития его будущей судьбы. В семнадцатилетнем возрасте Достоевский поступил на службу в качестве кондуктора Главного инженерного училища; Макар Девушкин указывает, что отдан был на службу в 17 лет, и говорит о своем «тридцатилетнем опыте». Эти «тридцать лет» Девушкина и становятся предметом художественного анализа Достоевского, решающего в романе «Бедные люди» вопрос о целесообразности и оправданности пути, на котором он оказался благодаря воле отца и на котором настаивал опекун осиротевшей семьи Достоевских П. А. Карепин. В «Бедных людях» Достоевский описывает оба варианта развития этой фабулы: 1) судьба студента Покровского, неизбежная гибель талантливого и нравственно совершенного юноши в хаосе и грязи социальной жизни, с которой он психологически несовместим. Если случится чудо и ему удастся выжить: 2) судьба Девушкина, тридцать лет подряд несущего в своем сердце идеалы красоты и истины, мечту о творческой свободе, жертвующего всем этим и в итоге влачащего тяжелое существование пресловутого «бедного чиновника». Третий и четвертый варианты — стать «продажным писателем» вроде Ратазьева или еще одним «помещиком Быковым» — отменяются как неприемлемые и/или практически невыполнимые. Используя метод «пробы идеи», развитый им далее в 1860–1870-е гг., Достоевский доказывает себе следующее: творчеству как основному

²³ Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности. С. 42.

содержанию жизненного пути нет альтернативы, ни в возрасте Покровского, ни в возрасте Девушкина. В романе «Бедные люди» Макар Девушкин выбирает то, чего в результате их написания не выбрал для себя сам Достоевский, который принял решение начать свой творческий путь как можно раньше и во что бы то ни стало, не дожидаясь прихода возраста Девушкина и того трагического тупика, к которому ведет такого рода выбор.

Исследуя свою будущую судьбу в романе «Бедные люди», Достоевский максимально ужесточает исходные условия художественного эксперимента. Макар Девушкин — сорокасемилетний чиновник в чине титулярного советника (9-й класс по табели о рангах), занимающий должность переписчика бумаг в своем департаменте. Такая письменная практика должна была бы выбить из него возможные творческие задатки и авторские интенции; более того, кажется, что он потерял все человеческие черты и превратился в некую ходячую «машину для письма». Он беден, у него скверные условия быта и ветхая одежда, плохая репутация, все ему говорят, что он «туп». Но душевный статус еще одного «Башмачкина», показывает Достоевский, исчезает, как только у него появляется возможность письменного изложения своего личного видения мира. Заинтересованный и любящий взгляд одного только человека, внимание и положительно-приемлющее понимание пробуждают дремлющие в нем творческие силы; в итоге Макар Девушкин раскрывается как яркая индивидуальность, как незаурядный художник слова. Так решается вопрос в «Бедных людях», и, как мы знаем, это же решение принял Достоевский в выборе своего пути. Закончив художественное исследование вопроса, он не стал жертвовать лучшей частью жизни, «тридцатью годочками», в пользу беспорочной службы для проверки правильности принятого решения, но, несмотря на давление опекуна, вышел в отставку и осуществил перевод своего собственного эпистолярного «мира на двоих» — переписки с братом Михаилом в форму литературного произведения. Обратим внимание на формулировку ответа Достоевского опекуну П. А. Карепину, возражавшему против его увольнения со службы: «Я подал прошение в половине августа (помнится так). И, разумеется, по тем же самым причинам, по которым подаю в отставку, не могу опять поступить на службу» (28₁. 97).

Попытка реализовать сложение своей личности в форме авторского письма является основой сюжета «Бедных людей». В. В. Виноградов пронизательно заметил: «...в Макаре Девушкине мы видим завуалированный экспрессией бедного человека лик писателя-реалиста»; «Ф. М. Достоевский создает очень сложную стилистическую структуру образа “бедного человека” в лице Макара Девушкина, наделяя его авторскими функциями»²⁴. За гоголевской темой «маленького человека» скрывается главная тема романа «Бедные люди» — об авторстве как способе реализации творческого потенциала личности

²⁴ Виноградов В. В. О языке художественной литературы. М., 1959. С. 490, 142.

в условиях, минимально для этого подходящих. Мечты героя «Бедных людей» о будущем, как и у самого Достоевского в 1844–1845 гг., оказываются тесно связанными с литературным творчеством. Он пишет: «...буду вести себя *хорошо и отчетливо* (курсив мой. — К. Б.); мы будем опять писать друг другу счастливые письма, будем верить друг другу наши мысли, наши радости, наши заботы, если будут заботы; будем жить вдвоем согласно и счастливо...»; «Ангельчик мой! В моей судьбе всё переменялось, и всё к лучшему переменялось»; «Теперь дурные времена прошли. Насчет меня не беспокойтесь. Впереди так светло, хорошо!» (1. 94–96). К этому моменту он уже обретает свой «слог», налаживает с помощью письменного слова актуальный контакт с окружающим миром и впервые в жизни видит бытийную перспективу вместо маячившего перед ним в прежние годы социального тупика в виде прозябания в канцелярии. Сравним это с письмом Достоевского к брату, где он сообщает о своих жизненных перспективах: «Насчет моей жизни не беспокойся. Кусок хлеба я найду скоро <...> Теперь я свободен» (28₁. 100); «Я хочу, чтобы каждое произведение мое было *отчетливо хорошо*» (курсив мой. — К. Б.) (28₁. 107).

Самой большой опасностью для ищущего свой слог автора является потеря возможности обратиться со своим «словом» к другому человеку. Это остро чувствовал сам Достоевский, передавая свое ощущение своему герою-повествователю: лишение Девушкина возможности авторства как формы бытия в творении своего «слога» оказывается приравненным к физической смерти. Последнее письмо Девушкина, написанное «в никуда», не случайно лишено даты, подобно предсмертной записке. На такого рода смысл указывают слова Девушкина: «Вы именно об этом подумайте — что вот, дескать, на что он будет без меня-то годиться? <...> А то что из этого будет? Пойду к Неве, да и дело с концом. Да право же, будет такое, Варенька; что же мне без вас делать останется?» (1. 58). Девушкин пишет это письмо по инерции своего коммуникативного самоосуществления: он трагически переживает потерю конкретного реципиента, но имплицитный адресат еще продолжает существовать в его письме. Основной темой этого письма становится смерть Девушкина как автора, естественным образом приводящая его к физической смерти, — эти две ипостаси бытия сливаются в одно целое. Он пишет: «К кому же я письма буду писать, маточка? Да! вот вы возьмите-ка в соображение, маточка, — дескать, к кому же он письма будет писать? <...> Я умру, Варенька, непременно умру; не перенесет мое сердце такого несчастья!» (28₁. 107). Достоевский обнажает суть эпистолярного пристрастия Девушкина — это была настоящая писательская работа, смысл которой заключается в формировании индивидуальной точки зрения на мир в форме описания видимого с этой точки мира, предназначенного для восприятия другим сознанием. Авторство для Девушкина, как и для самого Достоевского, — не занятие, но форма бытия, имеющая этико-онтологический

характер, и его существование обусловлено наличием положительно-приемлющего реципиента.

Из этого ясно, что в основе сюжета «Бедных людей» лежит не изображение бытовых трудностей двух бедняков, но процесс обращения безгласного «социального животного» в яркую индивидуальность, где авторство рождается как откровение «действительности сознания»²⁵. Возвращение к состоянию «переписчика бумаг» и прозябанию в своем «запустении» для Девушкина уже невозможно, его последнее письмо — протест против потери возможности авторского самовыражения и одновременно протест против неминуемой смерти: «...ведь никак не может так быть, чтобы письмо это было последнее. Ведь вот как же, так вдруг, именно, непременно последнее! Да нет же, я буду писать, да и вы-то пишите... А то у меня и слог теперь формируется...» (1. 108).

Трагический характер происходящего подчеркивается тем, что потеря реципиента происходит в тот момент, когда наконец творческая индивидуальность Девушкина начала складываться, обрела свой «слог» и получила искомую форму, соответствующую возможностям зрелой творческой личности. Эти судорожные фразы напоминают пресловутую «минуточку Дюбарри», о которой писал Достоевский годы спустя; Девушкин по секундам продлевает последнее мгновение своего творчества и, по существу, своей жизни: «Ведь вот я теперь и не знаю, что это я пишу, никак не знаю, ничего не перечитываю, и слогу не выправляю, а пишу только бы писать, только бы вам написать побольше...» (1. 108). Альтернатив для существования личного «голоса» человека, свидетельствующего о своем бытии, кроме того чтобы этому голосу быть услышанным и оцененным, не существует. Заканчивая работу над романом «Бедные люди» и обдумывая проблему, будет ли у его романа адекватный читатель, воображая возможные последствия неуспеха романа, Достоевский дословно повторяет формулировку из письма Макара Девушкина: «Итак, я решил обратиться к журналам и отдать мой роман за бесценок — разумеется, в “Отечеств<енные> записки”. Дело в том, что “Отечеств<енные> записки” расходятся в 2500 экземплярах, след<ователь-но>, читают их по крайней мере 100 000 человек. Напечатай я там — моя будущность литературная, жизнь — всё обеспечено. Я вышел в люди. <...> А не пристрою романа, так, может быть, и в Неву. Что же делать? Я уж думал обо всем. Я не переживу смерти моей *idée fixe*» (28₁. 109–110).

Достоевский понимал жизнь как позитивное духовное усилие, направленное на ближнего. Формулирование *другого* как *себя* и *себя* как *другого* и есть, в сущности, основное содержание творческой работы Достоевского. В «Бедных людях» на уровне сюжета он поставил перед собой задачу, которая затем, в значительно более опосредованном виде, воплощалась им в жизнь в его

²⁵ Бахтин М.М. Рабочие записи 60-х — начала 70-х годов // Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. М., 2002. С. 423.

реальной биографии. Далее им был написан «Двойник», новый этап трансцендирования, где на место двух *я*, обращенных друг к другу в позиции *ты* («Бедные люди»), возникла оппозиция двух противоположных *он*, положенных в одну событийную канву, в одну фабулу. «Двойник» как естественное продолжение формата «двух авторов», свидетельствующих друг о друге и о себе, привел Достоевского на новую ступень — к формату двух героев, не до конца еще отделенных друг от друга, живущих в едином окружении изнутри диаметрально различных кругозоров.

Решив поставленную в романе-исследовании задачу, Достоевский далее уходит от эпистолярного автобиографизма «Бедных людей». Если в 1838–1844 г. Достоевский многократно декларировал насущную необходимость для него переписки с братом, то после окончания эпистолярного романа его тон в этом отношении резко изменился. Теперь он говорит о том, что писать письма для него «сущее мучение», и причина заключается в нынешней невозможности совмещать два творческих процесса — написание письма и работу над очередным произведением: «Для меня ничего нет ужаснее, чем написать письмо. Если я чем занимаюсь, т. е. пишу, то я кладу в это всего себя, и после написания письма я уже никогда не в состоянии приняться за работу» (30₁. 220). «Что же до писем, то на этот счет я скучлив: я не умею написать письма и боюсь писать» (30₁. 9), — писал он Л. А. Ожигиной в 1878 г. Это отношение к письмам Достоевский обнаруживает сразу же после окончания первой редакции «Бедных людей», уже к концу 1844 г. письма Достоевского к брату Михаилу Михайловичу приобретают совершенно не свойственный им ранее характер. Начинаются они тоже необычно: «Спешу отвечать как можно скорее (времени нет)» — 30 сентября 1844 г.; «Ты, верно, заждался письма моего, любезный брат» — 24 марта 1845 г.; «Извини, что давно не писал тебе...» — 4 мая 1845 г.; «До сих пор не было у меня ни времени, ни расположения духа уведомлять тебя о чем-нибудь, до меня касающемся» — 8 октября 1845 г.; «Пишу тебе теперь наскоро, и, тем более, что временем теперь совсем не богат» — 16 ноября 1845 г.; «Во-первых, не сердись, что долго не писал. Ей-богу, некогда было...» — 1 февраля 1846 г. Таковы начала известных нам писем Достоевского к брату, написанных в период завершения первой редакции романа «Бедные люди» (28₁. 99, 106, 108, 112, 115, 117). В одном из писем этого периода, 1 апреля 1846 г., Достоевский дает такую характеристику произошедшей в нем перемены: «Друг мой. Ты, верно, пеняешь, что я так долго тебе не пишу. Но я совершенно согласен с Гоголевым *Поприщинным*: “Письмо вздор, письма пишут аптекари”. Что мне было написать тебе? Мне нужно было бы написать томы, если б начать говорить так, как бы хотелось мне» (28₁. 119). Новый формат нарратива, к которому шел писатель в «Двойнике» и который принес ему мировую славу, не оцененный современниками во главе с В. Г. Белинским, зародился в процессе эстетического противодействия эпистолярному жанру.

Резюмируя смысл произошедших с ним перемен, Достоевский как бы подводит итог: «Брат, в отношении литературы я *не тот*, что был тому назад два года. Тогда было ребячество, вздор. Два года изучения много принесли и много унесли» (28, 108), — сформировавшийся в письменной практике Достоевского способ повествования отрицал свои предшествующие форматы. Однако здесь был накоплен немалый опыт; Достоевский считал себя непревзойденным мастером эпистолярной формы, а свои письма — «шедеврами *летристики*» (28, 101), вероятно, имея в виду не только письма предшествующей поры, но и роман «Бедные люди». Чуть позже, в октябре того же 1845 г., Достоевский спорит на пари, что за ночь напишет роман — и вновь, в первый и последний раз после окончания «Бедных людей» обращается к эпистолярному жанру. Эксплуатируя эпистолярный опыт, который он не без оснований считал весьма значительным, Достоевский создает «Роман в девяти письмах», произведение крайне претенциозное и слабое. Собираясь снова поразить кружок Белинского своим талантом, Достоевский, казалось бы вполне логично, выбирает для этого эпистолярный жанр. Однако здесь Достоевский вступил в борьбу с логикой своего творческого развития, обращаясь к эпистолярному жанру в то время, когда он уже стал анахронизмом для автора «Двойника», оставившего далеко позади эпистолярный нарратив «Бедных людей». Пытаясь обратить вспять историю становления своего «слога», писатель закономерно потерпел творческую неудачу; возможности эпистолярной формы повествования были к этому моменту исчерпаны, у автора уже появился свой читатель, его коммуникативная модель претерпела коренные изменения, и потому стало невозможно «говорить так», как он это делал раньше.

1.2. Криптографический автобиографизм и миф, созданный для С. Д. Яновского

Существует легенда о том, что Ф. М. Достоевский во время службы военным инженером (либо: в годы обучения в Главном инженерном училище) изготовил нелепый чертеж крепости, в которой полностью отсутствовали ворота, и просматривавший чертеж Николай I дал ему следующую нелюбезную оценку: «Какой дурак это чертил». До сих пор существует много неясностей в этом вопросе, главное: кристальной честности мемуарист оставил нам свидетельство, в которое слишком трудно поверить, и возникает предположение о том, что это мистификация. Нет никаких сомнений в том, что Достоевский действительно рассказывал эту историю С. Д. Яновскому, но стоит задуматься о мотивах этого поступка, причины которого, как предположил И. Л. Волгин, коренятся в сущности творческого метода Достоевского²⁶. Доказательства

²⁶ «Домашний доктор Достоевского (в 1840-х гг.) Яновский утверждал: его пациент оставил военную службу и предался литературным занятиям по причинам не столько

обнаруживаются в жизни и произведениях писателя, а также в содержащем изложении этой истории письме С. Д. Яновского к О. Ф. Миллеру от 8/20 ноября 1882 г.²⁷, парадоксы и странности в тексте которого многое объясняют.

Степан Дмитриевич Яновский (1815–1897) стал лечащим врачом Ф. М. Достоевского по рекомендации В. Н. Майкова (который к этому моменту сам был его пациентом) в конце мая 1846 г.²⁸ В указанный период С. Д. Яновский был штатным врачом и преподавателем естественной истории Санкт-Петербургского лесного и межевого института, военно-учебного заведения, организованного в 1837 г. на базе бывшего Царскосельского лесного училища²⁹, затем служил в департаменте казенных врачебных заготовлений при Министерстве внутренних дел³⁰. В молодости он склонялся к либерализму, был близок к кругу петрашевцев, а в зрелом возрасте, как это часто бывает, пришел к более консервативным взглядам и сделал блестящую карьеру на государственной службе, уже к тридцати шести годам получив генеральский чин (статского советника). Вышел в отставку в 1871 г. и спустя шесть лет выехал в Швейцарию, где провел остаток жизни в частном пансионе *Tour de Pielz*³¹, откуда и было написано им злополучное письмо к О. Ф. Миллеру от 8/20 ноября 1882 г.

Причиной обращения Достоевского к С. Д. Яновскому как доктору было резкое ухудшение здоровья, которое в своем письме от 26 апреля 1846 г. писатель определил как «раздражение всей нервной системы», при котором «болезнь устремилась на сердце» (28₁. 121). В это время Яновский жил «на Обуховском проспекте, в доме доктора и известного акушера Шольца»³², где

писательского, сколько рисовального свойства. Ибо император Николай Павлович усмотрел в чертеже недавнего выпускника Инженерного училища некую архитектурную погрешность. <...> Государь якобы наложил на ватмане нелюбезную резолюцию: “Какой дурак это чертил”, после чего адресату высочайшего вопрошения ничего не оставалось, как с горестью подать в отставку. Не исключено, что автор “Бедных людей” сам придумал эту душераздирающую историю: он был склонен к мистификациям подобного рода» (*Волгин И. Л.* «Меж непонятого маранья...» Диагноз рисовального свойства [Рец. на изд.: Рисунки Федора Достоевского / Автор вступит. статьи К. Баршт. Научно-художественное издание. М., 1998. 31 с.] // Новая газета. 1998. № 077/1648 (30 апр.)).

²⁷ РО ИРЛИ. 29918/ССХІ6.14. Л. 1–7.

²⁸ Летопись жизни и творчества Ф. М. Достоевского. Т. 1. С. 116.

²⁹ В настоящее время это Санкт-Петербургская лесотехническая академия им. С. М. Кирова, расположенная по адресу: Санкт-Петербург, Институтский пер., д. 5.

³⁰ См.: *Яновский С. Д.* Воспоминания о Достоевском // *Русский вестник*. 1885. Т. 176. Апрель. С. 796.

³¹ Ла-Тур-де-Пель (*Tour de Pielz*) — курортный городок в Швейцарии, пригород Веве (*Vevey*), расположенный на восточном берегу Женевского озера. «Графский пансион» (*Pension Comte*) был построен в 1875 г. и, судя по всему, С. Д. Яновский оказался одним из первых его постояльцев.

³² С. Д. Яновский указывает, что он жил в этот момент «между Сенною площадью и Обуховским мостом, в доме известного тогда доктора-акушера В. Б. Шольца». В книге адресов жителей Петербурга Василий Богданович Шольц (1798–1860) значится как «лейб-акушер»,

и состоялась его первая встреча с Достоевским. О ней Яновский рассказывает так: «В числе моих пациентов был В. Н. Майков; я любил беседовать с ним, и меня очень интересовали его рассказы о том интеллигентном и артистическом обществе, которое собиралось тогда в доме их родителей³³. Имя Ф. М. Достоевского в то время повторялось всеми и беспрерывно, вследствие громадного успеха первого его произведения (“Бедные люди”), и мы часто о нем говорили, причем я постоянно выражал мой восторг от этого романа. Майков вдруг однажды объявил мне, что Федор Михайлович просит у меня позволения посоветоваться со мною, так как он тоже болен. Я, конечно, очень обрадовался. На другой день в 10 часов утра пришел ко мне Владимир Николаевич Майков³⁴ и познакомил со мною того человека, с которым я впоследствии виделся ежедневно до самого его ареста»³⁵.

О том, насколько серьезно больным выглядел Достоевский в глазах Яновского, говорит описанная им случайная встреча с Достоевским на Сенной площади: «...я совершенно инстинктивно, безотчетно, под влиянием какого-то тревожного чувства повернул направо к Сенатской площади, и, как только дошел до нее, я увидел посреди площади Федора Михайловича без шляпы, в расстегнутом сюртуке и жилете, с распушенным галстуком, шедшего под руку с каким-то военным писарем и кричавшего во всю мочь: “Вот, вот тот, кто спасет

«доктор медицины и хирургии», «действительный статский советник и кавалер», «врач при Государе, Цесаревиче и августейших детях». Дом, в котором жил В. Б. Шольц, принадлежал домовладельцу Т. С. Шпехту и находился на указанной С. Д. Яновским улице, однако не «между Сенной площадью и Обуховским мостом», а между Сенной площадью и рекой Мойкой, по адресу: Демидовский пер., 4 (Путеводитель. 60 000 адресов из Санкт-Петербурга, Царского Села, Петергофа, Гатчины и прочия / [Сост. В. М. Матвеев]. СПб., 1854. С. 227).

³³ Николай Аполлонович Майков (1794–1873), известный художник, академик живописи, отец Аполлона, Валериана, Владимира и Леонида Майковых, вместе с женой, Евгенией Петровной Майковой, обратил свою квартиру в Петербурге (Садовая ул., 51) в литературный и художественный салон, один из многочисленных, но исключительно ярких по своему наполнению общественно-культурных образований города. Салон посещали не только художники, коллеги хозяина, но и ученые, музыканты, литераторы; особенно любила эти собрания молодежь, ценившая обстановку безыскусного дружеского общения, в котором не был принят менторский тон и как равные могли обмениваться мнениями представители разных профессий, родов деятельности, возрастов и идеологических предпочтений. Из людей известных салон Н. А. и Е. П. Майковых посещали поэт В. Г. Бенедиктов (1807–1873); будущий классик русской литературы, а в те годы домашний учитель детей Майковых И. А. Гончаров; журналист и писатель И. И. Панаев; только начинавший свой путь в литературе Д. В. Григорович; экономист А. П. Заблоцкий-Десятовский (1808–1882), многие другие известные в Петербурге люди. Основными темами, занимавшими участников кружка, были вопросы истории и теории изобразительного и словесного искусства; предпринимались также рукописные журналы — «Подснежник», «Лунные ночи», где делали свои первые литературные пробы пера младшие Майковы, будущие писатели, критики и поэты.

³⁴ Ошибка С. Д. Яновского, это был Валериан Николаевич Майков.

³⁵ Яновский С. Д. Воспоминания о Достоевском. С. 796–797.

меня”. <...> Федор Михайлович называл случай этот знаменательным, и когда приходилось нам вспоминать о нем, то он каждый раз приговаривал: “Ну, как после этого не верить в предчувствие?” Федор Михайлович хотел рассказать его в одном из номеров своего “Дневника”, в особенности в то время, когда и он было заговорил о спиритизме; но спириты очень уж ему пришлось не по сердцу, он так и не рассказал случая»³⁶.

Достоевский лечился у Яновского три года, с мая 1846 и вплоть до ареста за участие в кружке петрашевцев 22 апреля 1849 г., часто гостил у него, воспринимая своего доктора как доброго помощника в борьбе с болезнью — уже в ту пору проявившимися признаками эпилепсии. Отношение Яновского к Достоевскому во многом определялось тем, что он был фактически единственным человеком в 1840-е гг., который знал реальное состояние здоровья писателя: он искренне жалел молодого литератора, видя, что тот, мужественно преодолевая свои недуги, ведет подвижнический образ жизни. Яновский не без оснований называл себя на протяжении всей своей жизни близким другом писателя и счел своим долгом навестить его в Твери по возвращении того из ссылки, в декабре 1859 г.³⁷ Как он особо подчеркивает в письме к Миллеру, он «пользовался любовью и дружеским расположением Фед<ора> Мих<айловича>»³⁸. Достоевский ценил дружбу и врачебную помощь Яновского, в своем письме к нему от 4 февраля 1872 г. он написал ему: «Вы любили меня и возились со мною, с больным *душевною болезнью* (ведь я теперь сознаю это), до моей поездки в Сибирь, где я вылечился» (29, 229).

Вопрос о том, когда Достоевский заболел и действительно ли вылечился к 1872 г., оказался в центре внимания общественности в первые дни после смерти Достоевского, когда развернулась газетная дискуссия о состоянии здоровья писателя; главными пунктами спора был диагноз и время начала заболевания. Начало было положено А. С. Сувориным, который в своем некрологе Достоевскому указывал, что эпилепсия сопутствовала писателю начиная с детства и на протяжении всей жизни: «Падучая болезнь, которою он страдал с детских лет, много прибавила к его тернистому пути в жизни. Нечто страшное, незабываемое, мучащее случилось с ним в детстве, результатом чего явилась падучая болезнь. В последние годы она как будто ослабела, сделалась реже, но была

³⁶ Там же. С. 801.

³⁷ После возвращения писателя из сибирской ссылки в 1859 г. он одним из первых «из близких его знакомых посетил его в этом городе», «единственно с целью увидеть и обнять дорогого мне Федора Михайловича» (Болезнь Ф. М. Достоевского [Письмо С. Д. Яновского к А. Н. Майкову от 17 февр. / 1 марта 1881 года] // Новое время. 1881. № 1973 (24 февр. / 8 марта). С. 2). Позже С. Д. Яновский встречался с Достоевским в Москве в 1867 г. и был представлен жене писателя, Анне Григорьевне, в качестве близкого друга (См.: Ф. М. Достоевский. Новые материалы и исследования. С. 377).

³⁸ РО ИРЛИ. 29918. Л. 3.

постоянно в зависимости от напряжения в труде, от огорчений, от жизненных неудач, от той беспощадности, которой так много в нравах русской жизни и русской литературы»³⁹. На эту публикацию откликнулся брат писателя, Андрей Михайлович Достоевский, который выразил уверенность в том, что «до конца 1842 года у него этой болезни не существовало» и что «эта болезнь приобретена им во время нахождения его в Сибири»⁴⁰. Это предположение было поддержано в газете «Порядок», где сообщалось: «В письме брата покойного Ф. М. Достоевского, напечатанного в “Новом времени”, причина тяжело недуга, которым страдал покойный писатель, объясняется таким образом: “<...> Знаю только одно, что падучую болезнь брат Федор приобрел не в отцовском доме, не в детстве, а... в Сибири»»⁴¹. Что касается середины 1840-х гг., то, по мнению А. М. Достоевского, Федор Михайлович действительно «был несколько раздражителен и, кажется, страдал какою-то нервной болезнью»: «Мне часто приводилось видеть записки его, оставляемые им на ночь, приблизительно следующего содержания: “Сегодня со мной может случиться летаргический сон, а потому — не хоронить меня (столько-то) дней”. Но, скажу еще раз, о “падучей” в этот период времени он никогда не упоминал. Наконец, я помню слышанное от него самого, что эта болезнь приобретена им во время нахождения его в Сибири»⁴².

Мимо этой темы, конечно, не мог пройти и Яновский. Отвечая А. М. Достоевскому и соглашаясь с А. С. Сувориным, в подтверждение его версии он опубликовал свое письмо 1846 г. к А. Н. Майкову с описанием выводов, сделанных относительно болезни писателя, добавив по этому поводу: «Покойный Федор Михайлович Достоевский страдал падучею болезнью еще в Петербурге, и притом за три, а может быть, и более лет до арестования его по делу Петрашевского»⁴³, а, следовательно, и до ссылки в Сибирь. Дело всё в том, что тяжелый этот недуг, называемый *Epilepsia* — падучая болезнь, у Фед<ора> Мих<айловича> в 1846, 47 и в 48 годах обнаруживалась в легкой степени; между тем, хотя посторонние этого не замечали, но сам больной, правда смутно, болезнь свою сознавал и называл ее обыкновенно “кондрашкой *с ветерком*”. (Заметьте это последнее слово, оно служило мнительному до крайности Фед<ору> Михайл<овичу> как провозвестник припадка, вследствие чего он говорил — “успею добежать до Сенной”, т. е. до моей квартиры, а в сущности, это есть

³⁹ *Незнакомец* [Суворин А. С.] О покойном // Новое время. 1881. № 1771 (1/13 февр.). С. 2.

⁴⁰ *Достоевский А. М.* О Ф. М. Достоевском. Письмо к издателю // Новое время. 1881. № 1778 (8/20 февр.). С. 2.

⁴¹ Порядок. 1881. № 39 (9/21 февр.). С. 2.

⁴² *Достоевский А. М.* О Ф. М. Достоевском. С. 2.

⁴³ Из этого следует, что Яновский диагностировал эпилепсию в период их первых встреч, в мае 1846 г.

один из характеристических признаков Epilepsia.) Для меня же как для врача было ясно, что дорогой друг наш страдал падучею»⁴⁴.

С. Д. Яновский честно и добросовестно исполнял свои обязанности лечащего врача, с искренней дружбой относился к Достоевскому, однако настоящего взаимопонимания или тем более духовного сближения между ними не было. О неверном понимании жизненных устремлений и характера Достоевского со стороны С. Д. Яновского (что, разумеется, не укрылось от внимания самого Достоевского) пишут исследователи мемуарной литературы о писателе: «Так не понял Достоевского названный выше С. Д. Яновский, хорошо знавший его в годы молодости и оставивший сочувственно исполненный, но плоский портрет»⁴⁵. Яновский не вполне понимал характер писателя, круг его жизненных интересов, мотивы принятия им тех или иных решений, трактуя их по-своему, в рамках совершенно чуждой ему системы ценностей, чем, очевидно, вызывал раздражение и досаду со стороны Достоевского: формировавшаяся в эти годы специфическая этико-онтологическая модель будущего автора «Братьев Карамазовых» оказывалась в прокрустовом ложе психиатрии и медицинской психологии середины XIX в., да еще в интерпретации доктора, который был сам поглощен деланием карьеры и советовал это же самое всем окружающим.

Возможно, именно коммуникативный разлад с Яновским, который был более чем далек от религиозно-философских установок Достоевского, принявшего на себя боль и страдания всех «униженных и оскорбленных», в рамках известного принципа поэтики писателя — автобиографической криптографии, породил одну из тем повести «Двойник». В невнятных и почти абсурдных диалогах Голядкина с его доктором, Крестьяном Ивановичем Рутеншицем, который искренне пытается помочь своему пациенту, совершенно не воспринимая сути мучающих его морально-психологических проблем, нам видится разговор Достоевского со своим доктором, С. Д. Яновским. Моральный философ Голядкин, мучительно переживающий несправедливое устройство общества и трагическую коллизию бытия человека, получает от Крестьяна Ивановича советы побольше развлекаться, не проходить мимо бутылочки вина и «равномерно держаться веселой компании» (1. 115). Объясняя суть мучающей его проблемы, Голядкин фактически формулирует христианский этический идеал, которому следует и по велению сердца, и совершенно сознательно: он «не интригант», живет «не втихомолку, а открыто, без хитростей», презирает «окольные пути», никого не старается унижить, гнушается «клеветой и сплетней», чужд лицемерия, он говорит: «Маску надеваю лишь в маскарад» (1. 117). Однако любящий «тишину» и «спокойствие» и не любящий

⁴⁴ Болезнь Ф. М. Достоевского. С. 2.

⁴⁵ Рюриков Б. Достоевский и современники // Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников: В 2 т. Т. 1. М., 1964.

«хитростей», «идуший своей дорогой» (1. 116) и стремящийся к независимому от окружающих людей положению философ Голядкин (этими своими качествами совпадающий не только с героем предшествующего произведения Достоевского, Макаром Деушкиным, но и со своим автором, Достоевским) натывается на глухую стену непонимания. Крестьяну Ивановичу кажется, что его пациент говорит не о том: «Вы, кажется, немного отвлеклись от предмета <...> я, признаюсь вам, не мог вас совершенно понять» (1. 117). Достоевского, считавшего, что «слишком сознавать — это болезнь, настоящая, полная болезнь» (5. 104), переживание ужаса человеческого существования погружало, как и его героев, в аффективно-болезненное состояние, вплоть до психического расстройства; в отличие от своего доктора, он знал, что как раз только такое качество — искреннее и интенсивное отношение человека к действительности — и может привести к успеху в творчестве. Однако страдающий от боли за всё человечество философ всегда одинок, и это этико-онтологическое одиночество не лечится «вином» и «веселой компанией»; как подчеркивает Иван Карамазов, «другой никогда ведь не может узнать, до какой степени я страдаю» (14. 216). Об этом разладе с миром, живущим во зле и лжи, об одиночестве и сострадании к ближнему пытается поведать герой «Двойника» своему доктору, однако медицина в случае со «слишком сознающим человеком» оказывается бессильна, и это не лечится ни вином, ни «веселой компанией». Это было ясно автору «Двойника» и будущих «Записок из подполья», однако не было внятно С. Д. Яновскому, который на протяжении всей своей жизни считал Достоевского совершенно понятным ему в качестве доброго знакомого и пациента.

Когда в первые годы после смерти Достоевского усилиями О. Ф. Миллера и А. Г. Достоевской происходил сбор сведений о жизни писателя для формирования его научной биографии, Яновский не мог не откликнуться на это и прислал на имя О. Ф. Миллера указанное письмо с данными, которые, по его мнению, могут объяснить главную причину отставки Достоевского с государственной службы: неудачно выполненный архитектурный проект. Согласно его версии, «скверная кличка», которой наградила Николай I молодого военного инженера Достоевского, сломала его служебную карьеру. Будучи, вне всякого сомнения, честным человеком, Яновский опасался, что своими сведениями он может нанести вред репутации писателя, и потому в письмах А. Г. Достоевской и О. Ф. Миллеру строго оговаривал условие публикации своих сведений: документальная проверка предоставленной им информации. Он подозревал, что здесь что-то не так, и потому указывал в письме Миллеру, что «верность юридическая моего сообщения оправдается только тогда, когда и документ будет на его стороне»⁴⁶. Эту свою просьбу в своем письме он излагает вторично: «...глубоко уважаемый

⁴⁶ РО ИРЛИ. 29918. Л. 2.

мною Орест Федорович, я еще раз прошу Вас: не признаете ли Вы возможным мое сообщение проверить с документом, что, я знаю, сделать нетрудно»⁴⁷.

Проверка эта, как свидетельствует О. Ф. Миллер, проводилась под руководством самого компетентного в этой области человека — историка, географа, инженерного генерал-лейтенанта Александра Ивановича Савельева (1816–1907), ротного офицера и воспитателя Главного инженерного училища в период пребывания там Достоевского, хорошо знавшего писателя с юности, который поддерживал с ним на протяжении всей жизни дружеские отношения, обменивался письмами, встречался незадолго до смерти — 19 октября 1878 г., на обеде в честь Ф. Ф. Радецкого, героя войны на Балканах, однокашника Достоевского по Главному инженерному училищу. То, что документ не был найден, свидетельствует о том, что его никогда не существовало; невозможно даже допустить, чтобы А. И. Савельев не смог найти документ в архиве учреждения, в котором прослужил много лет, при его квалификации и компетентности. Тем не менее О. Ф. Миллер всё же воспроизвел данные из этого письма, не найдя им подтверждения, и опубликовал эту историю, придав ей обличье некоего мифа или слуха.

Эта история была рассказана «за самоваром»; Достоевский зашел к Яновскому и остался ночевать, «в 10 часов, по обыкновению, мы уселись за самовар, и за чаепитием разговорились о том: а что будет после “Бедных людей”, и как он думает вообще устроить свою жизнь»⁴⁸. Замечательно то, что Яновский задал подряд два взаимосвязанных вопроса: «отчего он не хочет, не оставляя литературы, служить и зачем он оставил именно инженерную карьеру?»⁴⁹ Причины, по которым был задан этот вопрос, понятны, их излагает и сам Яновский: «...мне казалось, что жить человеку одним литературным трудом у нас, в России, где прочно существовали из больших журналов: “Отечественные записки”, “Библиотека для чтения”, “Современник”, другие большие журн<алы>, если и появлялись, но скоро и исчезали, словно метеоры; из газет же давали что-нибудь за труд (хотя очень мало) “Северная пчела”, “Инвалид” с “Литературными прибавлениями”, едва ли возможно»⁵⁰. Думая так, я не упустил из виду

⁴⁷ Там же. Л. 5–6.

⁴⁸ Там же. Л. 3.

⁴⁹ Там же. Л. 4.

⁵⁰ Это мнение Яновского вполне разделял и Достоевский, в его письмах к брату Михаилу Михайловичу в период создания дебютного романа писателя «Бедные люди» содержится немало нелестных отзывов об издателях и книгопродавцах, именуемых им «собаками» и «канальями», которые «жмутся» (28₁. 89–90). Процесс передачи произведения в журнал выглядел, по его мнению, так: «...если прочтут, так через полгода. Там рукописей довольно и без этой. Напечатают, денег не дадут. Это какая-то олигархия. <...> Отдавать вещь в журнал, значит идти под ярем не только главного maître d'hôtel'я, но даже всех чумичек и поваренков, гнездящихся в гнездах, откуда распространяется просвещение. Диктаторов не один: их штук двадцать» (28₁. 106).

то, что особенности таланта Фед<ора> Мих<айловича>, заявившиеся уже самобытною, и его характер, не поддававшийся никакому авторитету, если последний был не прав, едва ли позволяет ему сойтись с тогдашними литературными закройщиками, вроде Брамбеуса, и виляевыми вроде Греча, Булгарина и им подоб<ными>⁵¹, наконец, зная то, что Фед<ор> Мих<айлович> был в Инженерном училище одним из первых воспитанников⁵² и что старший его брат Михаил Михай<лович>, тоже инженер и состоит на службе⁵³ [я должен еще сказать то, что в это время Фед<ор> Мих<айлович> постоянно мне говорил, что он средств к жизни, кроме гонорара за сочинения, никаких не имеет, а вследствие этого мы делились с ним всем, решительно всем, чем могли; но это я говорю *только Вам*, Орест Федорович, но не для всех, хотя Аполлон Никол<аевич> Майков это знал⁵⁴. — *Подстрочное примечание С.Д. Яновского. (К.Б.)*]

⁵¹ Прозаики, издатели и журналисты Ф.В. Булгарин (1789–1859), Н.И. Греч (1787–1867) и О.И. Сенковский (1800–1858) составляли объединенный общими интересами «триумvirат», своего рода литературный генералитет, занимавший ключевые позиции в книжном и издательском мире России с 1820-х гг. вплоть до середины 1840-х (журналы «Библиотека для чтения», «Сын отечества», «Русская Талия», «Северный архив», «Гений времен», «Русский вестник», газета «Северная пчела»), когда их монополия была свергнута «Отечественными записками» А.А. Краевского и, далее, «Современником» Н.А. Некрасова.

⁵² В младших кондукторских классах Достоевский учился на «отлично» или на «очень хорошо», затем его учебная активность несколько снизилась, однако он все-таки получил достаточно хороший чин при выпуске — инженер-подпоручика (12-й класс) (28, 62; см. также: *Якубович И.Д.* Достоевский в Главном инженерном училище (Материалы к летописи жизни и творчества писателя) // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 5. Л., 1983. С. 179–186).

⁵³ Михаил Михайлович Достоевский, который не был принят в Главное инженерное училище, 15 апреля 1838 г. был направлен для прохождения службы и учебы в Ревельскую инженерную команду (Летопись жизни и творчества Ф.М. Достоевского. Т. 1. С. 48). С февраля 1840 по февраль 1841 г. он был командирован в Петербург для сдачи экзамена на офицерский чин и, успешно сдав его, продолжил служить военным инженером в г. Ревеле (Таллин).

⁵⁴ Весной 1846 г. из-за тяжелых разногласий с Н.А. Некрасовым, И.С. Тургеневым и другими литераторами круга «Отечественных записок» Достоевский перестал посещать кружок Белинского, предпочитая ему кружок Бекетовых, братьев Майковых и, далее, М.В. Петрашевского. Алексей Николаевич Бекетов (1823–?) — товарищ Достоевского по Главному инженерному училищу, окончил училище в 1844 г. в чине инженер-поручика (*Максимовский М.С.* Исторический очерк развития Главного инженерного училища. 1819–1869. СПб., 1869. С. 102). Вместе со своими младшими братьями, Андреем Николаевичем (1825–1902), впоследствии известным ботаником и публицистом, почетным членом (с 1895 г.) Петербургской академии наук, ректором Петербургского университета (с 1876 г.), дедом А.А. Блока, и Николаем Николаевичем (1827–1911), в будущем академиком, профессором химии Харьковского и Петербургского университетов, организовал кружок, который они сами называли «ассоциацией». Располагалась она в доме В.М. Солошича на Петроградской стороне, Большой пр., 4 (*Саруханян Е.П.* Достоевский в Петербурге. Л., 1972. С. 64). В своем письме

Заметим, что стиль и тон ответов Достоевского на эти два вопроса, со всей очевидностью непосредственно для него между собой связанных, самым серьезным образом отличался: «На первый мой вопрос Федор Мих<айло-вич> ответил мне скоро, без запинки и с улыбкою, известным стихом Грибоедова, повторив дважды — прислуживаться и тошно, да и не умею⁵⁵; при ответе же на второй вопрос он сильно призадумался, сжал губы вплотную и, как теперь помню, побледнев значительно в лице, проговорил тихо, свойственным ему шепотком и покачивая головою — нельзя, не могу, скверную кличку мне дал Государь, а ведь известно, что иные клички держатся до могилы, Государь же назвал меня, <...> да еще как, на бумаге пером, дураком! Всё это он говорил мне с чрезвычайною грустью, добавляя — ну вот, батюшка, я и оставил эту специальность, которую любил страстно⁵⁶ и знал хорошо, — а теперь она мне противна и говорить об ней я не могу; а буду писать и писать, а в писании буду во всю мою жизнь защищать обиженных и оскорбленных!..»⁵⁷

Яновский старается как можно точнее представить то, что рассказал ему Достоевский, который поведал следующее: «...кончая курс учения в инженер<ном> учил<ище>, я должен был, как и все мои товарищи по классу, представить практическую работу на заданную тему. Работу эту я кончил, и она, быв рассмотрена и одобрена в Совете, поступила на окончательную апробацию Императора Николая Павловича, который любил инженерное дело сильно и знал его хорошо. И вообразите себе, что Государь, как только

к брату Михаилу от 26 ноября 1846 г. Достоевский сообщал: «Брат, я возрождаюсь, не только нравственно, но и физически. Никогда не было во мне столько обилия и ясности, столько ровности в характере, столько здоровья физического. Я много обязан в этом деле моим добрым друзьям Бекетовым, Залубецкому и другим, с которыми я живу; это люди дельные, умные, с превосходным сердцем, с благородством, с характером. Они меня вылечили своим обществом. Наконец, я предложил жить вместе. Нашлась квартира большая, и все издержки, по всем частям хозяйства, всё не превышает 1200 руб. ассигнац<иями> с человека в год. Так велики благодеяния ассоциации!» (28, 134). В другом письме он прибавляет: «Видишь ли, что значит ассоциация? Работай мы врозь, упадем, оробеем и обнищаем духом. А двое вместе для одной цели — тут другое дело. Тут бодрый человек, храбрость, любовь и вдвое больше сил» (28, 144).

⁵⁵ «Служить бы рад, прислуживаться тошно» (слова Чацкого) (Горе от ума. Действие 2. Явл. 2).

⁵⁶ Письма Ф. М. Достоевского, написанные в 1844 г., в период службы в Петербургской инженерной команде, свидетельствуют об обратном, в письме к брату Михаилу Михайловичу, написанному в марте–апреле 1844 г., он жалуется: «Служба надоедает. Служба надоела, как картофель» (28, 89); в письме опекуну П. А. Карепину, ярому стороннику продолжения военно-инженерной карьеры Достоевского, заявленная Яновским «любовь к профессии» выглядит еще менее убедительно: «...лучше сгнию в тюрьме, чем вступлю в службу» (28, 96).

⁵⁷ РО ИРЛИ. 29918. Л. 4.

взглянул на мой чертеж, тотчас же увидел, что в изображенной мною крепости нет ни одних ворот! Эта моя ошибка, прошедшая незамеченною включительно до глаза Директора, сразу была замечена Царем, и Он написал на моем чертеже: “Какой дурак это чертил”. Мне надпись эта предъявлена была в подлиннике; я видел ее покрытую клеем и тот же час порешил: оставить то ведомство, в котором кличка эта, само собою разумеется, осталась бы за мною на всю мою жизнь и, конечно, имела бы влияние на всю мою служебную карьеру»⁵⁸.

Итак, два ответа Достоевского на «вопрос» даются им в противоположных модусах: первый — с улыбкой и с помощью цитаты, сравнивающей его с героем «Горя от ума» и полностью исчерпывающей вопрос о причинах отставки; второй же ответ на тот же фактически вопрос дается «с грустью», «шепотком», да еще совершенно не свойственным Достоевскому пафосным утверждением своей роли в деле защиты «униженных и оскорбленных». Таким образом, Достоевский дал на один и тот же вопрос два противоположных ответа: один настоящий, соответствующий реальности, но не очень понятный для большинства людей, и второй — выдуманный, но соответствующий тем бытовым расхожим представлениям, которые могли бы стать убедительными для столь «общественного» человека, каким был Яновский. Заметим также, что второй ответ является продолжением первого: если Чацкого, отказавшегося от службы, называли «сумасшедшим», то Достоевского в той же ситуации должны были бы счесть «дураком». Фактически в своем втором ответе писатель просто буквализировал метафору из комедии А. С. Грибоедова, наполнив ее вымышленными фактами своей биографии.

Яновский, по всему видно, всё же был смущен и внутренне осознавал нелепость рассказа Достоевского, но горячая любовь и искреннее уважение к нему не дали ему шанса сопоставить этот рассказ с тем, что он сам констатирует в своем письме: «Фед<ор> Мих<айлович> был в Инженерном училище одним из первых воспитанников»⁵⁹. Получив письмо, не поверил в историю, рассказанную С. Д. Яновским, и О. Ф. Миллер, который попытался понять, откуда она могла возникнуть, и счел ее своего рода мифом, который возник из трансформированного комического инцидента, рассказанного Достоевским своей жене, где, действительно, Достоевский был награжден нелестным эпитетом «дурака»: «К числу неприятностей, перенесенных Ф<едором> М<ихайлови>чем в Инженерном училище, относится и то, что со слов его записала Анна Григорьевна об отправлении его в ординарцах к В<еликому> К<нязю> Михаилу Павловичу. При этом он забыл отрапортовать слова: “К Вашему

⁵⁸ РО ИРЛИ. 29918. Л. 5.

⁵⁹ Там же. Л. 3–4.

Императорскому Высочеству”. “Посылают же таких дураков”, — заметил великий князь»⁶⁰. О. Ф. Миллер предположил, что именно из этого рассказа о неудачном обращении Достоевского к великому князю в силу «своего рода lapsus memoriae»⁶¹ образовался другой рассказ: «...будто бы на одном чертеже Ф<едора> М<ихайлови>ча был какой-то пропуск и император Николай Павлович написал на нем: “Какой дурак это чертил”, будто это было уже тогда, когда Ф<едор> М<ихайлович> уже офицером занимался в чертежной Инженерного департамента, и будто он подал в отставку вследствие того, что пометка государя была покрыта лаком и чертеж с нею отдан на хранение в архив Инженерного управления. Между тем, после тщательных розысков в архиве при обязательном содействии А. И. Савельева⁶², ничего подобного там не оказалось»⁶³.

Заметим, что в процитированном выше фрагменте «Биографии», составленной О. Ф. Миллером, нет упоминания имени С. Д. Яновского, единственного свидетеля и хранителя этой таинственной истории; Миллер милостиво упоминает его лишь через несколько десятков страниц своей книги и совсем по другому поводу, тем самым избавляя его от ответственности за достоверность факта. Но одновременно всё же включая эту историю в круг биографических данных о Ф. М. Достоевском, видимо, для полноты картины. Обратим также внимание на серьезное изменение, которое произошло с этим мемуаром Яновского в изложении Миллера: по версии «Биографии» 1883 г., в отличие от того, что пишет Яновский, всё это произошло не в училищные годы, а во время службы Достоевского в качестве военного инженера в 1844 г. Несовместимость с этой историей хорошего чина Достоевского при выпуске из училища не могла не озадачить Миллера, и, возможно, поэтому он перенес это событие на 1844 г., который Достоевский провел в качестве государственного служащего в Инженерной команде Петербурга. Вполне вероятно, что идея такого сдвига во времени принадлежала А. И. Савельеву, который не мог не подсказать Миллеру, что во время учебы с Достоевским не было ничего подобного, ведь он как ротный офицер обязательно бы знал, если бы это произошло.

⁶⁰ Миллер О. Ф. Материалы для жизнеописания Ф. М. Достоевского // Полн. собр. соч. Ф. М. Достоевского: [В 14 т.]. Т. 1: Биография, письма и заметки из записной книжки. СПб., 1883. С. 45.

⁶¹ Ошибка памяти (*лат.*).

⁶² Александр Иванович Савельев (1816–1907), ротный офицер Главного инженерного училища в годы обучения там Ф. М. Достоевского (*Максимовский М. С.* Исторический очерк развития Главного инженерного училища. С. 145), впоследствии генерал, автор многочисленных научных работ по геодезии и истории инженерного дела в России, опубликованных в журналах «Русская старина», «Исторический вестник» «Древняя и новая Россия»; член Русского археологического и географического обществ.

⁶³ *Максимовский М. С.* Исторический очерк развития Главного инженерного училища. С. 45.

Стоит добавить, что не приведшими к положительному результату поисками документального подтверждения записи Николая I занимались не только О. Ф. Миллер и А. И. Савельев, но и современные исследователи⁶⁴; есть и другие основания считать, что этих данных не существовало вовсе.

Объяснение причины, по которой кристально честный человек и близкий друг Достоевского дал о нем ложное мемуарное свидетельство, находится не в архиве, а в сущности взаимоотношений Достоевского со своим доктором, медицинский профессионализм которого он высоко ценил, одновременно отказывая ему в понимании многих других важных вещей, связанных с экзистенциальными вопросами, определявшими не только содержание произведений, но и саму судьбу писателя. Яновского, успешного государственного служащего, весьма довольного своей судьбой, по-настоящему волновало то, что его друг, окончивший престижное учебное заведение, обещавшее хорошую карьеру (многие из соучеников Достоевского дослужились до генеральских чинов), отказался от этого пути. И Достоевский, и Яновский знали, что писателей, совмещавших государственную службу с литературной деятельностью, было в эти годы немало, и отказ от службы и связанная с этим материальная бедность Достоевского на уровне практического размышления казались как-им-то недоразумением. Яновскому не было понятно, что отказ Достоевского от службы был связан с потребностью обретения им необходимой степени внутренней свободы, того морально-психологического статуса, который был условием создания напряженного философского нарратива, к которому стремился Достоевский и который совершенно немыслим для автора, использующего «чернила с губернаторского стола», как верно определил эту особенность один из критиков, писавших о творчестве Достоевского⁶⁵. Этого не понимал и не мог понять С. Д. Яновский, к сожалению, ограниченный в своем видении мира обывательской мировоззренческой моделью.

Как показывает его письмо, при встречах и беседах «за чаем» он продолжал донимать писателя своим «вопросом о службе», и тогда Достоевский, как отмечено многими его современниками, склонный к шуткам и розыгрышам⁶⁶,

⁶⁴ Согласно «Летописи жизни и творчества Ф. М. Достоевского», «в делах Главного инженерного училища и Инженерного ведомства чертежа Достоевского с подобной надписью не обнаружено» (Летопись жизни и творчества Ф. М. Достоевского. Т. 1. С. 89–90).

⁶⁵ «...Смеяться над “Мертвым домом” — значит подвергать себя опасности получить замечание, что подобные произведения пишутся собственной кровью, а не чернилами с вице-губернаторского стола. <...> Советую гг. свистунам “Современника” бросить вице-губернаторский тон» ([Зайцев В. А.] Перлы и алмазны нашей журналистики // Русское слово. 1863. № 4. Отд. II. «Литературное обозрение». С. 17).

⁶⁶ Как рассказывает племянница Достоевского Мария Александровна Иванова (дочь его сестры Веры Михайловны), находясь среди близких ему людей, писатель любил создавать шутливые мистификации, а также подмечал «слабые и смешные стороны когонибудь из присутствующих и забавлялся, преследуя шутками, экспромтами, свою жертву»;

видимо, решил раз и навсегда покончить с этой темой, заводившей отношения приятелей в тупик, и дать убедительное для Яновского объяснение своей отставке, создав легенду на материале своей биографии, сочинив историю про то, как царь назвал его «дураком». Следует заметить, что метод проективной автобиографии (фантазии на основе событий личной жизни) был применен Достоевским не в первый раз. Например, в только что законченном тогда романе «Бедные люди» писатель перевел личные бытовые и экзистенциальные проблемы — отсутствие денег, неустойчивое социальное положение, невысокий чин с отсутствием перспективы для продвижения по службе, походы к ростовщикам, нежелание служить, твердое намерение стать писателем при отсутствии уверенности в том, что это может увенчаться успехом, волновавшую его судьбу сестры Варвары Михайловны, которая вышла замуж не по любви, а по расчету, — в фабулу своего произведения, затушевывая автобиографизм ситуации несколькими деталями: именем и возрастом героя, его профессией и местом жительства. Главное же в Макаре Девушкине — условия жизни, социальное положение, чин младшего разряда, талант литератора и философа, горячее нравственное чувство, непримиримые «амбиции», горячее стремление заниматься литературой, любовь и сочувствие к бедной Вареньке — Достоевский позаимствовал непосредственно из обстоятельств своей жизни в этот период и запасов личной памяти. Косвенными доказательствами этой, если подбирать ей название, «Сказки о том, как меня царь дураком назвал» является очевидная фольклорность сюжета, а также сам выбор той единственной персоны, которой была доверена «тайна». Ведь самые близкие Достоевскому люди, которым он безусловно доверял, — М. М. Достоевский, В. Н. Майков, А. Г. Достоевская, Н. Н. Страхов и др. — об этой истории ничего не слышали. Совершенно не случайно Достоевский потребовал от Яновского клятву хранить секрет его отставки⁶⁷ — видимо, чтобы уберечь приятеля от распространения ложных сведений и не сделать его, в свою очередь, «дураком» в глазах современников. Прямым же доказательством того, что мы имеем дело с розыгрышем Яновского со стороны Достоевского, является отсутствие документальных подтверждений.

Следует обратить внимание еще на одно обстоятельство. Если бы история с одобрением ученым советом Главного инженерного училища дефектной учебной работы, которая, как пишет Яновский, «была рассмотрена и одобрена в Совете», дошла до Николая I, немедленно последовал бы ряд отставок в руководстве училища, а возможно, и разжалований — гнев

несколько такого рода розыгрышей со стороны Достоевского она воспроизводит в своих мемуарах (Иванова М. А. Воспоминания // Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников: В 2 т. Т. 2. М., 1990. С. 42–48).

⁶⁷ Яновский «дал ему честное слово никому об этом не говорить» (РО ИРЛИ. 29918. Л. 5).

царя, разумеется, не остановился бы на одном нерадивом учащемся. Однако ни о каком скандале такого рода не упоминает автор чрезвычайно подробной истории Главного инженерного училища Е. Максимовский, уделяя немало внимания в своей книге описанию нескольких менее значительных скандальных историй, произошедших в стенах училища с 1819 по 1869 г. С. Д. Яновскому, который сообщает в публикуемом ниже письме, что Достоевский в училище был «одним из первых» и именно поэтому ему при выпуске присвоили чин инженер-подпоручика, почему-то не пришло в голову, что тот ни в коем случае не смог бы этот чин получить, случись та история, о которой он повествует. Как уже было отмечено нами выше, это противоречие сняли О. Ф. Миллер и А. И. Савельев, перенеся «историю» с 1842–1843 на 1844 г.

О. Ф. Миллер, несомненно, читал это письмо с чувством большого сомнения. В оригинале письма несколько фрагментов подчеркнуты карандашом — не Миллером ли? Эти фрагменты — ключевые, притом явно противоречащие друг другу. Помимо дважды упомянутого в письме слова «дурак», это утверждение того, что Достоевский в училище был «из первых воспитанников», что Яновский и его друзья «делились с ним всем, решительно всем, чем могли», что он «любил страстно» свою инженерную специальность, и воспроизведение утверждения Достоевского, что теперь, после того как вся эта история случилась, он будет «в писании <...> во всю <...> жизнь защищать обиженных и оскорбленных». Последнее могло вызвать сомнение Миллера именно театральной напыщенностью фразы, мало совместимой со стилем Достоевского, не склонного к употреблению торжественных оборотов, тем более — в общении с друзьями.

Яновский был сильно разочарован тем, что О. Ф. Миллер и Н. Н. Страхов всё же опубликовали данные об инженерном казусе Достоевского, не найдя ему никакого документального подтверждения: теперь ответственность за называние великого писателя «дураком» ложилась на него. Это было тем более огорчительно, что у него самого, видимо, были некие сомнения в достоверности этой истории, их следы легко обнаружить во встревоженном тоне письма. Ведь С. Д. Яновский трактовал себя относительно других мемуаристов «не назойливым и никем не утвержденным в правах вкладчиком подробностей, а лицом, аккредитованным самим Фед<ором> Мих<айловичем>»⁶⁸. Обращаясь к А. Г. Достоевской после смерти писателя, он свидетельствует, что Достоевский был для него на протяжении сорока лет человеком, в котором он видел «идеал правды, чести и любви к ближнему»⁶⁹. В другом письме

⁶⁸ Письма С. Д. Яновского (Из материалов Пушкинского Дома) // Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы. Вып. II / Под ред. А. С. Долинина. М.; Л., 1924. С. 392.

⁶⁹ Там же. С. 379. В этом письме от 8/20 января 1882 г. Яновский сообщает, что отправил к А. Г. Достоевской два письма к нему Ф. М. Достоевского. Он настаивает на том, что

к вдове писателя, от 22 февраля / 5 марта 1884 г., он с горечью говорит о массе всего «неверного», что написано о жизни писателя, и сообщает о своем намерении «восполнить тот пробел в биографии, который чересчур больно вопиет о себе», и создать правдивые, подробные воспоминания о его знакомстве с Достоевским⁷⁰.

В своем письме от 8/20 ноября 1882 г. он писал о том, что его намеки в письме к А. Г. Достоевской на то, что он знает тайну отставки Достоевского в 1844 г., остались без ответа: «Вы говорите, что письмо мое к Анне Григорьевне обрывается на самом интересном месте — в середине рассказа о том, почему незабвенный друг наш Фед<ор> Мих<айлович> вышел в отставку; мне же помнится, что я не оборвал мой рассказ об отставке, которого и не начинал, а напротив, выразился так: если родным, друзьям и вообще близким людям к покойнику никому не известна причина выхода Фед<ора> Мих<айловича> из инженерного ведомства, то я готов сообщить ее многоуважаемой Анне Григорьевне, получив от нее на это согласие»⁷¹. «Но на это мое предложение я от Анны Григорьевны до сего времени никакого ответа не получил⁷², а след<овательно> понятно, почему я молчал»⁷³. Яновский активно переписывался с А. Г. Достоевской⁷⁴, однако переписка эта полностью прекратилась после намека Яновского на то, что он знает истинную причину отставки Достоевского. Понимая, что своим намеком, действуя из самых лучших побуждений, он

Достоевский был для него не просто другом, но чем-то вроде духовника, старшего товарища, большого авторитета в решении экзистенциальных вопросов (Письма С. Д. Яновского к А. Г. Достоевской // РО ИРЛИ. 29916/ССХІ6.14. Л. 12 об.).

⁷⁰ Там же. С. 394. Это намерение было выполнено, см.: *Яновский С. Д.* Воспоминания о Достоевском // *Русский вестник: журнал литературный и политический*, издаваемый М. Катковым. 1885. Т. 176. № 4 (апрель). С. 796–819.

⁷¹ Яновский писал А. Г. Достоевской: «Знаете ли Вы, Анна Григорьевна, причину, почему Фед<ор> Мих<айлович> оставил специальное поприще и вышел в отставку? Мне он причину эту сообщил под великим секретом, и я об ней никому не говорил; но так как теперь, после т. е. смерти его, секрет ее потерял свое значение, то я, пожалуй, его Вам сообщу, если Вы не знаете. Но во всяком случае нужно будет причину поверить, и это не трудно в Штабе» (Письма С. Д. Яновского к А. Г. Достоевской. Л. 19 об.).

⁷² Анна Григорьевна, разумеется, хорошо знала полную несовместимость своего мужа с какой-либо государственной службой, и намерение Яновского просветить ее на сей счет могло вызвать у нее только чувство глубочайшего недоумения; не случайно, начиная с этого момента, она перестала отвечать на письма к ней С. Д. Яновского.

⁷³ РО ИРЛИ. 29918. Л. 2.

⁷⁴ Речь идет об упомянутых выше письмах С. Д. Яновского, адресованных к А. Г. Достоевской: от 21 апреля / 3 мая, 3/15 сентября 1881 и 8/20 янв. 1882 г. См.: Письма С. Д. Яновского (Из материалов Пушкинского Дома). С. 379–388. В этих письмах С. Д. Яновский много говорит о своем чувстве уважения и любви к Достоевскому, к которому «шел не только с моим сердцем, но с моею душою, которые питались от него тою глубокою гуманностию и стремлением к истине, которыми и он сам так щедро наделен был от Бога». См.: Там же. С. 380–381.

невольно оскорбил вдову писателя, разумеется, лучше других знавшую ответ на «вопрос», он пишет: «Если увидите многоуважаемую и памятную душою и сердцем Анну Григорьевну, то прошу Вас передать ей мое почтение и сказать — что молчание ее меня чувствительно огорчает»⁷⁵.

Видимо, и на берегах Женевского озера Яновский чувствовал угрызения совести, что нарушил данное Достоевскому слово и предал гласности эту историю, которая на самом деле была фактом, больше относящимся к истории личных взаимоотношений между ним и Достоевским, чем к реальной биографии писателя. Однако, когда он писал свои письма к А. Г. Достоевской и О. Ф. Миллеру, им управляло вовсе не стремление к саморекламе, но чувство долга по отношению к почившему другу, и этот шаг стал для него тяжелым испытанием.

1.3. Жизнь писателя как предлог сюжета о пророке в своем отечестве («Село Степанчиково и его обитатели»)

Незаконченный роман Ф. М. Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели», созданный в период сибирской ссылки писателя и опубликованный в 1859 г. в журнале «Отечественные записки»⁷⁶, многими исследователями воспринимается как прямое продолжение раннего творчества писателя. Согласно устоявшемуся мнению, Фома Опискин, Татьяна Ивановна, Обноскин, Мизинчиков, Коровкин, Ежевикин и другие персонажи этого произведения отражают пристрастие писателя к изображению «униженных и оскорбленных», людей с ущемленной «амбицией», в рамках тенденции, которая идет от «Бедных людей» и «Двойника» и далее распространяется на все его последующие

⁷⁵ РО ИРЛИ. 29918. Л. 7.

⁷⁶ Распространенное определение жанра этого произведения как «повести» можно принять с определенными оговорками. Упомянув «Село Степанчиково...» в своих письмах, Достоевский систематически называл его «романом» (28, 214, 220, 246, 283, 290), то же определение содержится и в самом тексте произведения (3, 163). Авторское определение жанра есть также и в его первой публикации (Село Степанчиково и его обитатели. Из записок неизвестного. Роман Ф. Достоевского // Отечественные записки. 1859. № 11. Отд. I. С. 65–206; № 12. Отд. I. С. 343–410). В письме Е. И. Якушкину от 1 июня 1857 г. из Семипалатинска Достоевский сообщал, что работает над «объемистым», «длинным» романом, который посвящен «приключениям одного лица» и состоит из «отдельных друг от друга и законченных само по себе эпизодов. Каждый эпизод составляет часть». Далее писатель сообщает, что «Село Степанчиково...» является первой частью большого произведения: «Роман состоит из 3-х книг, каждая листов 20 печатных, и из нескольких частей. Написана только 1-я книга в 5 частях. Остальные две книги напишутся не теперь, а когда-нибудь, ибо, во-1-х, они составляют хотя продолжение приключений того же лица, но в другом виде и характере и несколько лет спустя. 1-я же книга есть сама по себе полный и совершенно отдельный роман в 5 частях. Вся она написана, но еще не отделана...» (28, 281).

произведения⁷⁷. Отмечено также, что литературными предшественниками действующих лиц произведения являются герои «Гартюфа» Ж.-Б. Мольера⁷⁸, а также комедии «Нахлебник» И. С. Тургенева, которая читалась в кружке петрашевцев в конце 1840-х гг.⁷⁹ Характер главного героя «Села Степанчикова...» Фомы Опискина напомнил современникам Н. В. Гоголя в последние годы жизни⁸⁰, впоследствии эта версия была раскрыта в известной статье Ю. Н. Тынянова, в которой доказывается, что «Село Степанчиково...» пародирует «Выбранные места из переписки с друзьями» Н. В. Гоголя⁸¹. Эти и многие другие наблюдения указывают на широкий литературный контекст, в котором формировались идея и сюжет произведения.

Вместе с тем следует признать, что сюжет и характеры созданных Достоевским персонажей опираются не только на историко-литературные прецеденты. Значительное влияние на формирование сюжетов его произведений, а также внешности и характера того или иного литературного персонажа оказывали памятные ему встречи с людьми, окружавшими его в различные периоды его жизни; практически каждое произведение Достоевского хранит на себе отпечаток какой-то личной жизненной проблемы, решение которой искал писатель в период создания произведения. В связи с этим продуктивным методом изучения творчества Достоевского считается аналитическое сравнение фрагментов произведений с описанными в мемуарах эпизодами из жизни писателя. Например, известно, что в романе «Бесы» описана Тверь и ее салонно-светская жизнь⁸², а целый ряд действующих лиц романа имеют прототипы в лице реальных жителей этого города, например губернатор П. Т. Баранов и его жена⁸³; такого же рода данные есть и о других произведениях писателя. Следуя этим путем, необходимо учитывать характерную манеру Достоевского прятать в трудноузнаваемые криптограммы свои личные впечатления и воспоминания, в которых описано и то, что не получило ясного освещения в мемуарах

⁷⁷ *Архинова А. В.* «Село Степанчиково». Комментарий // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 3. Л., 1972. С. 500–501.

⁷⁸ *Алексеев М. П.* О драматургических опытах Достоевского // Творчество Достоевского, 1821–1881–1921: Сб. статей. Одесса, 1921. С. 41–42.

⁷⁹ *Тургенев И. С.* Чужой хлеб: Комедия в двух действиях // Современник. 1857. Т. LXII. Отд. I. С. 81–133.

⁸⁰ Первым на близость Фомы Опискина к Гоголю «в грустную эпоху его жизни» обратил внимание А. А. Краевский, см.: Ф. М. Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1935. С. 525; см. также: *Виноградов В. В.* Гоголь и Достоевский // Жизнь искусства. 1921. № 806 (30 августа). С. 6.

⁸¹ *Тынянов Ю. Н.* Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 198–226.

⁸² *Емельянов Е.* Достоевский в Твери // Писатели в Тверской губернии. Калинин, 1941. С. 76.

⁸³ См.: *Альтман М. С.* Достоевский. По вехам имен. Саратов, 1975. С. 77–79.

или вообще не имело свидетелей, способных это описать. Разумеется, при наличии содержательного свидетельства современника многие такого рода скрытые автобиографические аллюзии Достоевского имеют перспективы быть расшифрованными, но большое значение для правильной интерпретации этого материала имеет и методологический аспект.

Достоевский воспринимал свою жизнь как событие мировой истории, это служило основой для формирования стратегии событийности в его произведениях, что получило выражение в создании им характеров героев-философов, ищущих разгадку «тайны человека», мыслями, речами и поступками резко выходящих из рамок общепринятых правил и привычных закономерностей. Еще в юности он понял, что совершить свою жизнь как событие и занять в истории культуры место «человека с биографией» можно одним из двух способов: завоевав главенствующее место по правилам наличной социально-культурной парадигмы (став политическим деятелем, вождем масс и т.п.) либо отвергнув эту парадигму и объявив ей войну в той или иной форме. Достоевский в своих творческих исканиях вольно или невольно интерпретировал обе эти возможности, не случайно временами ему снились мировые катастрофы, например изображенные им в виде «снов Раскольникова», а иногда снилось и что он — Наполеон Бонапарт и «разбивает австрийцев»⁸⁴. Возможность создания умозрительного художественного мира позволяла писателю испытывать самые различные варианты утверждения индивидуального я в мире — от уголовного преступления до подвига жития святого. Разумеется, Достоевский не был в этом одинок; известно, что А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов, Н. В. Гоголь, Дж. Г. Байрон и многие другие известные писатели также уделяли немалое внимание возможности строительства личной биографии⁸⁵.

Художественный текст рождается как текстуальное свидетельство о бытии, оформленное с точки зрения конкретного индивидуума и обращенное к другому, обладающему иной системой ценностей; сформированная в произведении картина мира фактически есть предложение личного онтологического оправдания, позитивное принятие которого реципиентом и является стратегической целью автора. Согласно М. М. Бахтину, авторство есть непосредственное откровение «действительности сознания», состоящее из двух процессов:

⁸⁴ Согласно А. Г. Достоевской, «Федор Михайлович имел часто тревожные сновидения: убийства, пожары и, главным образом, кровопролитные битвы. Во сне он составлял планы сражений и почему-то особенно часто разбивал именно австрийцев» (см.: *Гроссман Л. П.* Семинарий по Достоевскому. Материалы, библиография и комментарий. М.; Пг., 1923. С. 60). Тот же сон снится князю Мышкину из романа «Идиот»; в ответ на подозрение, что он, может быть, воображает себя «фельдмаршалом», он отвечает: «Ну вот честное слово, я об этом думаю, особенно когда засыпаю <...> только я не Наполеона, а всё австрийцев разбиваю» (8. 354).

⁸⁵ *Лотман Ю. М.* Литературная биография в историко-культурном контексте // Лотман Ю. М. О русской литературе. Статьи и исследования (1958–1993). СПб., 1997. С. 813–815.

1) «выразить самого себя», «сделать себя объектом для другого и для себя самого» («действительность сознания») и 2) выразить «свое отношение к себе как объекту (вторая стадия объективации). При этом собственное слово становится объектным и получает второй — собственный же — голос»⁸⁶. Таким образом, в создании художественного мира и сюжетного времени произведения в равной степени, в неразрывном единстве и взаимном дополнении задействованы процессы коммуникации и автокоммуникации, опора на память о чужих поступках и внешних событиях и о своих впечатлениях от них. Можно согласиться с Бахтиным, что этот «второй голос», отделившееся от видения автора личное слово персонажа «не бросает от себя тени», однако в «материализующей плоти» повествования оказывается возможно обнаружить более или менее очевидные следы начального процесса обращения истории своей жизни и фонда личной памяти в сюжет литературного произведения. Особенную актуальность этот вопрос обретал для Достоевского, который превратил процесс личного самосознания в литературно-эстетический процесс, где философская рефлексия заходила далеко за черту логических условных категорий и превращалась в напряженный диалог двух независимых друг от друга «голосов». Писатель осознанно выбирал для анализа событий собственной жизни точку видения «со стороны», создавая прочно укорененного в фактографии своей личной памяти повествователя, а затем его усилиями анализировал и переживал свою жизнь в свободной перспективе ее развития как чужую, взятую умо-зрительно и извне, тем самым порождая нарратив — с трагическим, а времена-ми — комическим колоритом описания.

В итоге возникали произведения, в которых фигурировали и описывались памятные писателю события, нравственно-психологические состояния, переживания («Игрок», «Идиот»⁸⁷ и многие другие); в ряде случаев авторскому осмыслению такого рода подвергались жизненные пути, на пороге выбора которых стоял писатель, но которые так и не были выбраны — именно потому, что были осмыслены и проанализированы в сюжетах его очередных произведений с доказательством их ошибочности и бесперспективности. В этом случае произведения Достоевского оказывались не только «пробами» неких идей, но осознанными художественными экспериментами на материале личной судьбы: социальные состояния, в которые приводила писателя реальность, он осмыслял как художник в широких рамках фактора свободы, при этом выбирая, как правило, наиболее рискованный вариант развития событий. Разумеется, этот вариант не применялся в реальной жизни, Достоевский оставался

⁸⁶ Бахтин М.М. Проблема текста. С. 314.

⁸⁷ В «Игроке» зафиксированы впечатления Достоевского от игры в рулетку (см.: 5. 401–403), в «Идиоте» — воспоминания о его жесточайшем конфликте с кружком Белинского в 1846–1848 гг. (см.: [Панаев И.И.] Заметки Нового Поэта о петербургской жизни // Современник. 1855. Т. 54. № 12 (декабрь). Отд. 5. С. 238–240).

в социальном амплуа «писателя», но с его помощью формировался сюжет очередного произведения: фактор творческой свободы превращался тем самым в фактор свободы экзистенциальной, позволяя ставить самые опасные вопросы, затрагивать самые сложные нравственные проблемы. Это, в свою очередь, определяло то, что принципиальный автобиографизм произведений Достоевского сочетался с сознательным сокрытием источника фабулы и событийной канвы, когда то или иное звено фабулы предстает перед нами в виде придуманной истории, чистого продукта авторского воображения, на самом деле являясь перелицованным личным переживанием, следом внутренней рефлексии или памятным ему впечатлением⁸⁸. Впрочем, благодаря различного рода свидетельствам, воспоминаниям современников, письмам — которые Достоевский, создавая свои криптограммы, не очень-то брал в расчет (здесь сказалась скромность писателя, не верившего в возможность «достоеведения»), — эти скрытые автоаллюзии, рассыпанные по его произведениям криптограммы, обращенные к личной памяти писателя, в ряде случаев оказывается возможно осмыслить и прочесть.

Достоевский применял этот метод художественного проектирования и анализа того или иного рискованного шага с последовательным описанием всех его реальных последствий, возможного и невероятного продолжения своей судьбы с дальнейшим описанием в очередном произведении. После выхода из каторги в январе 1854 г. писатель снова оказывается в положении дебютирующего литератора — никто, кроме, пожалуй, брата Михаила, не верил, что он сможет вернуться в литературу и преодолеть представление о себе как о «конченом человеке». Во втором своем дебюте, «Селе Степанчикове...», писатель вновь обращается к тому же методу творческой интерпретации обстоятельств и перспектив дальнейшего развития своей жизни. Автобиографизм ряда эпизодов этого произведения справедливо отмечен в комментарии к этому произведению в Полном собрании сочинений писателя⁸⁹, однако некоторые из криптограмм нуждаются в дополнительном объяснении.

Особую роль в изучении «Села Степанчикова...» играют воспоминания барона Александра Егоровича Врангеля, окружного прокурора Семипалатинска и близкого друга Достоевского в период сибирской ссылки писателя. Следует отметить, что Врангель приложил немало сил, чтобы облегчить его участь ссылного: приемы в лучших домах города и скорое получение Достоевским унтер-офицерского, затем офицерского чина — целиком и полностью его заслуга. Характер, незаурядный ум и честность Врангеля получили впоследствии отражение в романе «Преступление и наказание» в образе следователя

⁸⁸ «В публике нашей есть инстинкт, как во всякой толпе, но нет образованности. <...> Во всем они привыкли видеть рожу сочинителя; я же моей не показывал» (28, 117).

⁸⁹ См.: *Архипова А. В.* «Село Степанчиково». Комментарий. С. 508.

Порфирия Петровича⁹⁰. Уровень доверия к Врангелю со стороны Достоевского был таков, что он даже предлагал ему подписывать произведения своим именем (в период, когда еще не имел права публиковать произведения)⁹¹. Впоследствии Врангель сделал блестящую дипломатическую карьеру, работал на Балканах, затем в Германии.

Характер и некоторые черты внешности Врангеля Достоевский изобразил в «Селе Степанчикове...» в образе полковника Ростанева; в его репликах можно заметить следы мыслей, которые связывали роман Достоевского с его сибирской жизнью. Описанный в «Селе Степанчикове...» эпизод, связанный с требованием к Ростаневу сбрить усы и бакенбарды⁹² (3. 15), также имеет биографическую аллюзию: А. Е. Врангель рассказывал Достоевскому, что его недруг, семипалатинский чиновник, которого Достоевский именовал «жареным скорпионом», сочинил донос, указывая на факт, что тот, вопреки высочайшему указу, носит усы⁹³. Этим не исчерпывается список событий и фактов, отраженных в тексте «Села Степанчикова...», аллюзивный адрес которых можно обнаружить в указанных мемуарах.

Весной 1854 г., по освобождении из острога, Достоевский был определен рядовым солдатом в семипалатинский Седьмой линейный батальон. Город, по свидетельству Врангеля, не имел «ни одной мощеной улицы <...> ходить было трудно, увязая по щиколотку в песке, а летом, с палящей жарой в 30° в тени, просто жгло ногу в раскаленном песке»⁹⁴. Достоевский воспринимал Семипалатинск как «село», намек на это содержится в «Записках из Мертвого дома»: «В отдаленных краях Сибири, среди степей, гор или непроходимых лесов, попадаются изредка маленькие города, с одной, много с двумя тысячами жителей, деревянные, невзрачные, с двумя церквями — одной в городе, другой на кладбище, — города, похожие более на хорошее подмосковное село, чем на город» (4. 5). Тем не менее солдатская казарма после острога выглядела для Достоевского «раем»⁹⁵. Социальное амплуа писателя в этот период оказалось весьма близким к тому, каким обладал в Степанчикове Фома Опискин: литератора, некогда пользовавшегося известностью, а ныне пребывающего в роли нищего и безвестного изгнанника. Психологическое состояние «несправедливо обиженного» и «непризнанного гения», а также связанные

⁹⁰ См.: Белов С. В. Ф. М. Достоевский и его окружение. Энциклопедический словарь. СПб., 2001. С. 161.

⁹¹ Г-в [Герасимов Б.] Ф. М. Достоевский в Семипалатинске // Сибирские огни. 1926. № 3. С. 147.

⁹² Указ Николая I от 2 апреля 1837 г. // Полное собрание законов Российской империи. Собрание второе. Т. XII. СПб., 1838. С. 206.

⁹³ Врангель А. Е. Воспоминания о Ф. М. Достоевском в Сибири. 1854–56 гг. СПб., 1912. С. 92–93.

⁹⁴ Там же. С. 21.

⁹⁵ Там же.

с этим переживания были знакомы Достоевскому и ранее — по его конфликту с кружком Белинского, законодателями мод в литературе в 1845–1849 гг., которые пришли в этот момент к мнению, что жестоко ошиблись, посчитав Достоевского талантливым писателем. Общее настроение выразил В. Г. Белинский в письме П. В. Анненкову от 15 февраля 1848 г.: «Надулись же мы, друг мой, с Достоевским — гением! О Тург<еневе> не говорю — он тут был самим собою, а уж обо мне, старом черте, без палки нечего и толковать. Я, первый критик, разыграл тут осла в квадрате. <...> Из Руссо я только читал его “Исповедь” и, судя по ней, да и по причине религиозного обожания ослов, возымел сильное омерзение к этому господину. Он так похож на Дост<оевского>, который убежден глубоко, что всё человечество завидует ему и преследует его»⁹⁶. Не стоит забывать, что на следующий год за участие в кружке Петрашевского Достоевский отправился в ссылку, покинув литературное сообщество, которое всецело разделяло это мнение. Далее были четыре года каторги, затем жизнь человека, которого наказывают за его убеждения, — Достоевский в большом переизбытке имел опыт несправедливо гонимого и преследуемого человека.

Текст «Села Степанчикова...» в криптографической форме свидетельствует о размышлениях писателя, связанных с обстоятельствами его жизни в Семипалатинске. В этот период Достоевский был вынужден существовать по нелепым и тягостным для него правилам, навязанным судьбой: жесткие условия солдатской службы и одновременно статус «приживальщика» в домах представителей семипалатинского высшего общества. Писатель, без сомнения, тяжело переживал необходимость принятия законов и культурных регламентов провинциальных обывателей — людей, которые значительно уступали ему в уме и образовании, однако были настолько же выше его в социальном и материальном положении. Незабываемое состояние «непризнанного гения», которого сослали за «убеждения», да еще с оттенком роли приживальщика тяготило писателя, но одновременно стало бесценным опытом, который он использовал при работе над «Селом Степанчиковым...». Предвосхищая «Записки из подполья», Достоевский дает детальный анализ психологического состояния человека, находящегося в подобной ситуации: «А зависть, а сплетни, а ябедничество, а доносы, а таинственные шипения в задних углах у вас же, где-нибудь под боком, за вашим же столом?.. Кто знает, может быть, в некоторых из этих униженных судьбою скитальцев, ваших шутов и юродивых, самолюбие не только не проходит от унижения, но даже еще более распаляется именно от этого же самого унижения, от юродства и шутовства, от прихлебательства и вечно вынуждаемой подчиненности и безличности» (З. 12)⁹⁷.

⁹⁶ Письмо В. Г. Белинского к П. В. Анненкову от 15 февраля 1848 г. (Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 12. Письма 1841–1848 гг. М., 1956. С. 467).

⁹⁷ Возглас Фомы Опискина: «Я хочу любить, любить человека <...> а мне не дают человека, запрещают любить, отнимают у меня человека!» (З. 154) — по своему смыслу совпадает с жалобой «подпольного»: «Мне не дают... Я не могу быть... добрым!» (5. 175).

Развивая объяснение слишком хорошо знакомого ему этико-психологического состояния изгоя, подвергнутого публичному осмеянию, повествователь «Степанчикова» готов оправдать «безобразно вырастающее самолюбие» Фомы Опискина тем, что оно, возможно, «есть только ложное, первоначально извращенное чувство собственного достоинства, оскорбленного в первый раз еще, может, в детстве гнетом, бедностью, грязью, оплеванного, может быть, еще в лице родителей будущего скитальца, на его же глазах?» (3. 12). Как и сам Достоевский, Фома Опискин «был когда-то литератором и был огорчен и не признан; а литература способна загубить и не одного Фому Фомича — разумеется, непризнанная. Не знаю, но надо полагать, что Фоме Фомичу не удалось еще и прежде литературы; может быть, и на других карьерах он получал одни только щелчки вместо жалованья или что-нибудь еще того хуже. Это мне, впрочем, неизвестно; но я впоследствии справлялся и наверно знаю, что Фома действительно сотворил когда-то в Москве романчик» (3.12). До этого пункта в описании прошлого Фомы Опискина мы видим совпадение с судьбой Достоевского в 1840-е гг. А далее начинается вариант, которого сам Достоевский не принял, но который был им осмыслен и проанализирован как вероятный и весьма опасный, — вариант, которого всеми силами ему самому нужно было избежать: «...Змея литературного самолюбия жалит иногда глубоко и неизлечимо, особенно людей ничтожных и глуповатых. Фома Фомич был огорчен с первого литературного шага и тогда же окончательно примкнул к той огромной фаланге огорченных, из которой выходят потом все юродивые, все скитальцы и странники. С того же времени, я думаю, и развилась в нем эта уродливая хвастливость, эта жажда похвал и отличий, поклонений и удивлений. Он и в шутках составил себе кучку благоговевших перед ним идиотов. Только чтоб где-нибудь, как-нибудь первенствовать, прорицать, поковеркаться и похвастаться — вот была главная потребность его! Его не хвалили — так он сам себя начал хвалить» (3. 12).

Разумеется, Достоевский в Семипалатинске не испытывал никакой необходимости «себя хвалить», так как буквально утопал в это время в льстивых и восторженных речах окружающих, однако моделирование этого психологического состояния было для него, учитывая специфику семипалатинского опыта, нетрудным делом. Как указывает Врангель, какая-либо культурная или общественная жизнь в Семипалатинске отсутствовала: «За два года моего пребывания туда не заглянул ни один проезжий музыкант, да и фортепиано было только одно в городе, как редкость. Не было даже и примитивных развлечений, хотя бы вроде балагана или фокусника. <...> Не помню ни одной вечеринки с танцами, ни одного пикника или общественной прогулки. Всё жило большею частью особняком, чуждалось друг друга. Мужчины пили, ели, играли, скандалили и ездили по гостям к богатым татарам. Жены

сплетничали»⁹⁸. В целом это был «жалкий городишка», «скудный впечатлениями, увязший в сплетнях и дрызгах»⁹⁹. С помощью Врангеля, «мало-помалу» Достоевский «познакомился с некоторыми офицерами и чиновниками», вместе с тем испытывая не самые приятные ощущения от общения с ними; как деликатно указывает Врангель — «был далек от тесного сближения с ними»¹⁰⁰.

После нескольких месяцев, которые он провел в казарме, пользуясь милостью начальства, прекрасно понимавшего, с кем они имеют дело, Достоевский получил возможность переехать на частную квартиру, «за ответственностью его ротного командира Степанова»¹⁰¹. Творческий процесс Достоевского по созданию романа «Село Степанчиково...» в изображении мемуариста выглядел так: «Расстегнув шинель, с чубуком во рту, он шагал по комнате, часто разговаривая сам с собою <...> как сейчас вижу его в одну из таких минут; в это время он задумал писать “Дядюшкин сон” и “Село Степанчиково”»¹⁰². Дом, в котором жил и работал Достоевский, имел вид «закопченной деревенской бани с пауками», совпадающей с образом загробной вечности в саркастической версии героя «Преступления и наказания» Свидригайлова: «Изба была бревенчатая, древняя, скривившаяся на один бок, без фундамента, вросшая в землю, и без единого окна наружу, ради опасения от грабителей и воров»; «На стенах, там и сям, лубочные картинки, засаленные и засиженные мухами. У входа налево от дверей большая русская печь. За нею помещалась постель Ф. М., столик и, вместо комода, простой дощатый ящик. Всё это спальное помещение отделялось от прочего ситцевою перегородкой. За перегородкой в главном помещении стоял стол, маленькое в раме зеркальце. На окнах красовались горшки с геранью и были занавески, вероятно, когда-то красные. Вся комната была закопчена и так темна, что вечером с сальной свечою — стеариновые тогда были большою роскошью, а освещения керосином еще не существовало, — я еле-еле мог читать. Как при таком освещении Ф. М. писал ночи напролет — решительно не понимаю»¹⁰³. В романе «Преступление и наказание»: «...представьте себе, будет там одна комнатка, эдак вроде деревенской бани, закоптелая, а по всем углам пауки, и вот и вся вечность. Мне, знаете, в этом роде иногда мерещится» (6. 221). Сходство семипалатинского дома Достоевского с образом «вечности» в представлениях Свидригайлова подчеркивается также тем, что в обоих помещениях отмечается переизбыток малоприятных насекомых: «Была еще приятная особенность его

⁹⁸ Врангель А. Е. Воспоминания о Ф. М. Достоевском в Сибири. С. 27–28.

⁹⁹ Там же. С. 77.

¹⁰⁰ Там же. С. 21.

¹⁰¹ Там же.

¹⁰² Там же. С. 30–31.

¹⁰³ Там же. С. 24.

жилья, — пишет А. Е. Врангель, — тараканы стаями бегали по столу, стенам и кровати, а летом особенно блохи не давали покоя»¹⁰⁴. «А что, если там одни пауки или что-нибудь в этом роде», — говорит Свидригайлов (6. 221).

Пройдя некоторый период реабилитации, Достоевский начал посещать семипалатинские дома и салоны, куда его охотно приглашали как практически единственную знаменитость захолустного городка. Особенное внимание Достоевскому оказывали «интеллигентные дамы города», которые постоянно стремились завоевать его внимание и требовали общения с ним как с неким глашатаем истины, ставя его в положение «великого писателя», каждое слово которого выслушивалось с благоговением и записывалось в дневники. Наибольшую активность проявляли жена его ротного командира Степанова и Мария Дмитриевна Исаева, обе жены горьких пьяниц (именно за это Степанов был отправлен служить в Семипалатинск из Петербурга, Исаев же вскоре окончательно спился и умер). Посещая семипалатинские дома, Достоевский обязан был говорить фразы, рассчитанные на всеобщее восхищение и умиление, а также выслушивать чтение стихов, написанных местными поэтами, и выносить свой вердикт относительно их качества¹⁰⁵. Разумеется, общение с провинциальными обожателями, засыпавшими его льстивыми словами и требовавшими изречения моральных суждений, готовых ими восхищаться и пр., не могло не оставить свой след в памяти писателя. Это был особенный опыт, который оказался бесценным при формировании сцен с витийствующим Фомой Опискиным в «Селе Степанчикове...». В письме А. Н. Майкову от 18 января 1856 г. он подчеркивает автобиографический характер главного героя, а также ярко выраженный комический характер фабулы задуманного произведения: «Я шутя начал комедию и шутя вызвал столько комической обстановки, столько комических лиц и так понравился мне мой герой, что я бросил форму комедии, несмотря на то, что она удавалась, собственно для удовольствия как можно дольше следить за приключениями моего нового героя и самому хохотать над ним. Этот герой мне несколько сродни. Короче, я пишу комический роман» (28, 211)¹⁰⁶.

Как выглядели обитатели семипалатинского «салона», можно судить по следующему описанию в «Селе Степанчикове...»: «Все были мрачны и озабочены. Один из двух мужчин, бывших в комнате, был еще очень молодой

¹⁰⁴ Там же.

¹⁰⁵ Там же. С. 21.

¹⁰⁶ Возможно, работая над образом Фомы Фомича, Достоевский припоминал тональность своих писем к брату периода триумфа «Бедных людей» (зима — весна 1846 г.), когда Достоевский опробовал тон и стиль, свойственный речам Фомы Опискина: «Князь Одоевский просит меня осчастливить его своим посещением, а граф Соллогуб рвет на себе волосы от отчаяния. Панаев объявил ему, что есть талант, который их всех в грязь втопчет» (28, 115).

человек, лет двадцати пяти, тот самый Обноскин, о котором давеча упоминал дядя, восхваляя его ум и мораль. Этот господин мне чрезвычайно не понравился: всё в нем сбивалось на какой-то шик дурного тона; костюм его, несмотря на шик, был как-то потерт и скуден; в лице его было что-то как будто тоже потертое. Белобрысые, тонкие, тараканьи усы и неудавшаяся клочковатая бороденка, очевидно, предназначены были предьявлять человека независимого и, может быть, вольнодумца» (3. 43). «Другой господин, тоже еще человек молодой, лет двадцати восьми, был мой троюродный братец, Мизинчиков. Действительно, он был чрезвычайно молчалив. За чаем во всё время он не сказал ни слова, не смеялся, когда все смеялись; но я вовсе не заметил в нем никакой “забитости”, которую видел в нем дядя; напротив, взгляд его светло-карих глаз выражал решимость и какую-то определенность характера» (3. 43). Далее повествователь заметил и узнал «девицу Перепелицыну, по ее необыкновенно злому, бескровному лицу. Она сидела возле генеральши, — о которой будет особая речь впоследствии, — но не рядом, а несколько сзади, из почтительности; поминутно нагибалась и шептала что-то на ухо своей покровительнице. Две-три пожилые приживалки, совершенно без речей, сидели рядком у окна и почтительно ожидали чаю, вытаращив глаза на матушку-генеральшу. Заинтересовала меня тоже одна толстая, совершенно расплывшаяся барыня, лет пятидесяти, одетая очень безвкусно и ярко, кажется, нарумяненная и почти без зубов, вместо которых торчали какие-то почерневшие и обломанные кусочки; это, однако ж, не мешало ей пицать, прищуриваться, модничать и чуть ли не делать глазки. Она была увешана какими-то цепочками и непрерывно наводила на меня лорнетку, как мсье Обноскин. Это была его маменька. Смирная Прасковья Ильинична, моя тетушка, разливала чай» (3. 43). Таковы впечатления, которые остались в памяти Достоевского от посещения семипалатинских домов; других визитов такого рода к 1857 г. у Достоевского просто не было.

Отсутствие в Семипалатинске какой-либо осмысленной общественной жизни, занятий, способных объединить духовно, стало фактором, который обратил Достоевского в любимую игрушку семипалатинских дам, уговаривавших своих мужей, важнейших чиновников города, помочь ему и наперебой приглашавших его в гости; хождение по гостям смягчало тяжесть службы, а иногда и просто заменяло ее, учитывая то, кому именно он делал визиты; следует отметить, что Достоевскому, который воспринимал всю эту ситуацию с иронией, даже нравились эти визиты, подспудно он собирал в эти моменты материал для романа «Село Степанчиково...». Изо дня в день, посещая дома членов семипалатинского «бомонда» и тем самым избегая ненавистной для него солдатской муштры, Достоевский был вынужден играть роль заезжего «великого писателя», которого подвергли жестоким и несправедливым преследованиям, принимать выражения восхищения, умиления и почитания. Можно себе представить,

насколько тяжела ему была в моральном отношении роль, которую он должен был разыгрывать как некое амплуа, скрывающее истинную трагедию его ссылки в «запустении» и лишь увеличивающее тяжесть его страданий.

Невероятная популярность Достоевского привела к тому, что он стал буквально нарасхват во всех более или менее значительных домах Семипалатинска. Это даже несколько смутило мемуариста, который сам немало сил приложил, чтобы ввести Достоевского в семипалатинский «свет»: «Скоро он сделался домашним человеком даже у своего батальонного командира, Беликова»¹⁰⁷. Как пишет Врангель, жена начальника семипалатинского суда «страшно скучала, всегда очень радовалась приходу Ф. М.; он меня усиленно тащил к ним в дом»¹⁰⁸. В конце концов его пригласил в гости сам военный губернатор области, генерал П. М. Спиридонов. Согласно мнению Врангеля, это был «добрейший человек <...> в высшей степени хлебосол. Благодаря своему высокому положению, он был, конечно, первое лицо в городе. <...> Он встречал Достоевского то там, то сям и, кажется, сам даже ходатайствовал за него у батальонного командира. <...> Вскоре Спиридонов искренно полюбил Достоевского, — он сделался у него своим человеком; где только мог, Спиридонов ему помогал и вообще был ему полезен»¹⁰⁹. Возможно, что на страницах «Села Степанчикова...» мы видим портрет жены губернатора Семипалатинска: «Генеральша благоговела перед своим мужем. Впрочем, ей всего более нравилось то, что он генерал, а она по нем — генеральша. В доме у ней была своя половина, где всё время полусуществования своего мужа она процветала в обществе приживалок, городских вестовщиц и фиделек. В своем городке она была важным лицом. Сплетни, приглашения в крестные и посаженные матери, копеечный преферанс и всеобщее уважение за ее генеральство вполне вознаграждали ее за домашнее стеснение. К ней являлись городские сороки с отчетами; ей всегда и везде было первое место, — словом, она извлекла из своего генеральства всё, что могла извлечь» (3. 7).

Во всех случаях речь шла о невероятном хлебосольстве, которым традиционно отличались русские служилые люди, особенно в провинции. Повышенное внимание к тому, чтобы накормить гостя, было, разумеется, очень кстати для Достоевского, истощенного предшествующими годами каторги, но одновременно не могло не травмировать его как человека, который на протяжении всей жизни отличался повышенной ранимостью и склонностью к тяжким переживаниям в случаях, когда его личное достоинство ущемлялось таким не слишком деликатным «благодетелем», каким был, например, Беликов. Это была «преоригинальная личность», отличавшаяся «хлебосольством

¹⁰⁷ Врангель А. Е. Воспоминания о Ф. М. Достоевском в Сибири. С. 25.

¹⁰⁸ Там же. С. 27.

¹⁰⁹ Там же. С. 25.

и добродушием»: «...маленький ростом, с круглым брюшком, юркий и подвижный, с большим красным носом, говорил всем “ты, батюшка” и готов был первому встречному отдать последнюю рубашку. Всегда навеселе, любил карты и особенно прекрасный пол»¹¹⁰. Согласно свидетельству другого современника, служившего в Семипалатинске в это время, образованные офицеры были там большой редкостью¹¹¹. Как и в Степанчикове, в Семипалатинске «не жаловали высоких материй», а в процессе карточной игры возникали «крики, визги, ругательства и чуть-чуть не побои. Генерал, когда что ему не нравилось, ни перед кем не стеснялся: визжал как баба, ругался как кучер, а иногда, разорвав и разбросав по полу карты и прогнав от себя своих партнеров, даже плакал с досады и злости, и не более как из-за какого-нибудь валета, которого сбросили вместо девятки» (3. 7).

Другим хлебосольным хозяином, который также мучил Достоевского ненавистными для него картами, но одновременно был готов принять и облагодетельствовать ссыльного писателя, был командир казачьего полка полковник Мессарош: «Это был человек довольно воспитанный, с замашками на аристократизм, холостой. Хозяйство его вела привезенная им из России¹¹² довольно милая, образованная подруга, всегда любезно принимавшая гостей. У Мессароша не пьянствовали, но зато шла страшная игра. Ни Ф. М., ни я карт в руки не брали»¹¹³. Другим местом, в котором коротал Достоевский время своей ссылки, был дом начальника округа и окружного суда: «...жена его была очень милая и красивая женщина; он сам, когда-то блестящий гвардейский офицер, теперь опустился,пил горькую, изводил жену ревностью и развил у себя в суде такое взяточничество, что мне непрерывно приходилось с ним препираться, требовать объяснения и не пропускать его журналов, дел». Не отставали от русских и казахи: «Наши приятели, богачи Менды-Бай и Тени-Бай <...> рады были принять нас, особенно их молодые жены. Нас поили свежим кумысом, угощали бараньим, твердым, как камень, сыром, пловом с бараниной и колбасой из копченого мяса молоденького жеребенка»¹¹⁴. В итоге Достоевский уже должен был выбирать, к кому ему идти, и выбор между домом полковника и генерала выводил его де-факто из его солдатского статуса. Так, писатель брезговал посещением «начальника таможни», немца Армстронга, который, по словам Врангеля, «выступал, как павлин, любуясь собой, ни

¹¹⁰ Врангель А. Е. Воспоминания о Ф. М. Достоевском в Сибири. С. 25–26.

¹¹¹ Скандин А. В. Достоевский в Семипалатинске // Исторический вестник. 1903. № 1. С. 216.

¹¹² В соответствии с тогдашней традицией, «Россией» Врангель называет европейскую часть страны в отличие от «Сибири», которая воспринималась в то время как колонизируемая территория.

¹¹³ Врангель А. Е. Воспоминания о Ф. М. Достоевском в Сибири. С. 26.

¹¹⁴ Там же. С. 46.

на минуту не забывая своего высокого положения <...> Достоевский его ненавидел, острил на его счет и иначе не называл, как “благородный Армстронг”»¹¹⁵.

Характеры некоторых других героев «Села Степанчикова...» также были подсказаны Достоевскому представителями его семипалатинского окружения. Описание Ежевика в «Селе Степанчикове...» заставляет думать, что его прототипом был коллежский секретарь Александр Иванович Исаев (1822–1855), муж М. Д. Исаевой, вскоре умерший от пьянства, с которым Достоевский познакомился на одном из семипалатинских «вечеров». Описание его внешности в «Селе Степанчикове...»: «Это был маленький старичок, рябой, с быстрыми и вороватыми глазками, с плешью и с лысиной и с какой-то неопределенной, тонкой усмешкой на довольно толстых губах. Он был во фраке, очень изношенном и, кажется, с чужого плеча. Одна пуговица висела на ниточке; двух или трех совсем не было. Дырявые сапоги, засаленная фуражка гармонировали с его жалкой одеждой. В руках его был бумажный клетчатый платок, весь засморканный, которым он обтирал пот со лба и висков» (3. 50). В ряде случаев Достоевский в описании своих персонажей использовал отдельные эпизоды или случаи из их жизни, как, например, в описании Мизинчикова: «Иван Иваныч Мизинчиков <...> в отставку вышел из гусаров, поручиком; человек еще молодой. Благороднейшая душа! но, знаешь, так промотался, что уж я и не знаю, где он успел так промотаться» (3. 38). В Семипалатинске Достоевский был хорошо знаком с «благороднейшим» и милейшим Беликовым, мотом и картежником, который в конце концов растратил казенные деньги и застрелился, что повергло в глубокое горе всех, кто его знал¹¹⁶.

Не вызывает сомнений, что и личность А. Е. Врангеля, образованного молодого человека, сознательно выбравшего провинцию местом своей службы, оказала на Достоевского сильное влияние. Достоевский написал о нем брату в январе 1856 г. слова, которые заставляют думать, что в создании писателем характера «положительно прекрасного человека» был использован и опыт общения с Александром Егоровичем Врангелем: «...душа добрая, чистая <...> В двух словах изображу тебе на всякий случай характер Ал<ександра> Ег<оровича>, чтоб тебе было легче и чтоб ты уж ничем более не затруднялся. Это человек очень молодой, очень кроткий, хотя с сильно развитым *point d'honneur*, до невероятности добрый, немножко гордый (но это снаружи, я это люблю), немножко с юношескими недостатками, образован, но не блистательно и не глубоко, любит учиться, характер очень слабый, женски впечатлительный, немножко ипохондрический и довольно мнительный; что другого злит и бесит, то его огорчает — признак превосходного сердца» (28, 199–200). Чистота нравственного самосознания Александра Егоровича стала откровением

¹¹⁵ Там же. С. 27–28.

¹¹⁶ Там же. С. 26.

для Достоевского, была не только предметом уважения, но и своего рода нравственной опорой в его сибирском лихолетье; можно предположить, что А. Е. Врангель стал одним из прототипов полковника Ростанева в «Селе Степанчикове...», склонного оправдывать любой неверный шаг ближнего своего.

Функцию морального авторитета, способного разрешить трудную жизненную коллизию, которая была столь востребована в семипалатинском «свете», Достоевский осуществлял и в отношениях со своим другом и мемуаристом. А. Е. Врангелю было в то время двадцать два года, и он пережил сильное любовное увлечение. Его избранница была на пятнадцать лет старше и имела «шесть человек детей, что, впрочем, не мешало ей пускать пыль в глаза выписываемыми ею парижскими туалетами и из поклонников своих вить веревки»¹¹⁷. Достоевский, по словам Врангеля, называл всё это «бесконечно страшным горем» и отговорил Врангеля от его намерения отдаться своим чувствам¹¹⁸. Возможно, когда Достоевский создавал полную бурлеска речевую характеристику Опискина, якобы спасающего Ростанева от «пагубной страсти», он использовал риторику своих обращений к Врангелю: «Но умоляю вас на коленях: если в сердце вашем осталась хотя искра нравственности, обуздайте стремление страстей своих! И если тлетворный яд еще не охватил всего здания, то, по возможности, потушите пожар!»; «Умерьте страсти, <..> побеждайте себя. “Если хочешь победить весь мир — победи себя!” Вот мое всегдашнее правило. Вы помещик; вы должны бы сиять, как бриллиант, в своих поместьях, и какой же гнусный пример необузданности подаете вы здесь своим низшим! Я молился за вас целые ночи и трепетал, стараясь отыскать ваше счастье. Я не нашел его, ибо счастье заключается в добродетели...» (3. 137) С другой стороны, то, что испытывал Достоевский, предостерегая своего друга от неправильного шага (за что тот ему потом был бесконечно благодарен), видимо, совпадает с тем, что чувствовал повествователь «Села Степанчикова...», собираясь в дорогу с целью спасения своего дяди от злого гения Опискина. Им владеет то же состояние довольства своим намерением осчастливить ближнего своего: «Я решился ехать в Степанчиково, желая не только вразумить и утешить дядю, но даже спасти его по возможности, то есть выгнать Фому, расстроить ненавистную свадьбу с перезрелой девой и, наконец, — так как, по моему окончательному решению, любовь дяди была только придиричливой выдумкой Фомы Фомича, — осчастливить несчастную, но, конечно, интересную девушку предложением руки моей и проч. и проч. Мало-помалу я так вдохновил и настроил себя, что, по молодости лет и от нечего делать, перескочил из сомнений совершенно в другую крайность:

¹¹⁷ Врангель А. Е. Воспоминания о Ф. М. Достоевском в Сибири. С. 53. Речь идет о жене начальника Алтайских заводов полковника А. Р. Гернгросса Екатерине Иосифовне; впоследствии Достоевский использовал эту историю в качестве основы для фабулы повести «Вечный муж» и в романе «Бесы».

¹¹⁸ Там же.

я начал гореть желанием как можно скорее надеть разных чудес и подвигов. Мне казалось даже, что я сам выказываю необыкновенное великодушие, благородно жертвуя собою, чтоб осчастливить невинное и прелестное создание, — словом, я помню, что во всю дорогу был очень доволен собой» (3. 19).

Учитывая грубость и необразованность большинства тех людей, в зависимость от которых попал Достоевский, не исключено, что попреки, обвинения и скандалы, сопутствовавшие этим «обедам», могли прямо или косвенно задевать человеческое достоинство писателя. Что переживал Достоевский, когда он, автор романа «Бедные люди», оказался в положении Макара Девушкина на приеме у генерала, который снисходительно дает ему от щедрот сто рублей? Видимо, нечто в таком роде, что мы видим на страницах «Села Степанчиково...»: «Вы попрекнули меня сейчас этими кусками, каждым глотком этого хлеба, уже съеденного мною; вы мне доказали теперь, что я жил как раб в вашем доме, как лакей, как обтирка ваших лакированных сапогов! А между тем я, в чистоте моего сердца, думал до сих пор, что обитаю в вашем доме как друг и как брат! Не сами ль, не сами ль вы змеиными речами вашими тысячу раз уверяли меня в этой дружбе, в этом братстве? Зачем же вы таинственно сплетали мне эти сети, в которые я попал, как дурак? Зачем же во мраке копали вы мне эту волчью яму, в которую теперь вы сами втолкнули меня?» (3. 85).

Для человека, которого приглашают в дом как «знающего, талантливого и образованного», существует опасность невольного сползания к роли некоего «мудреца» и «прорицателя», от которого все начинают ждать либо острого словца, либо философской сентенции, — этого не мог не почувствовать Достоевский во время своих визитов. В «Селе Степанчикове...» этот процесс описывается так: «Мало-помалу он достиг над всей женской половиной генеральского дома удивительного влияния, отчасти похожего на влияния различных иван-яковличей и тому подобных мудрецов и прорицателей, посещаемых в сумасшедших домах иными барынями, из любительниц. Он читал вслух душеспасительные книги, толковал с красноречивыми слезами о разных христианских добродетелях; рассказывал свою жизнь и подвиги; ходил к обедне и даже к заутрене, отчасти предсказывал будущее» (3. 8). Когда Достоевский писал эти строки, он, несомненно, вспоминал восхищенные взоры дам, окружавших его в салонах Семипалатинска. Какого рода моральные уроки преподавал Достоевский семипалатинским дамам, можно судить по его письму к Врангелю, которого он просит дать денег М. Д. Исаевой, прилагая следующее наставление: «Но боже мой! Я, кажется, Вас учу, как писать! Поверьте мне, Алекс<андр> Егорович, я очень хорошо знаю, что Вы понимаете, может быть, лучше другого, как обходиться с человеком, которого пришлось одолжить. Я знаю, что Вы с ним удвойте, утроите учтивость; с человеком одолженным надо поступать осторожно; он мнителен; *ему так и кажется, что небрежностью с ним, фамильярностью хотят его заставить заплатить за одолжение*, ему сделанное. Всё это Вы знаете

так же, как и я; если Бог дал нам смысл и благородство, то мы иначе и не можем быть. *Noblesse oblige*, а Вы благородны, это я знаю» (28, 191).

К 1856 г., по мере укрепления его социального и материального положения и получив повышение по службе, Достоевский стал всё более и более тяготиться этой ситуацией и воспринимать ее в комическом ключе. Он всё реже посещал «салоны», что привело к тому, что семипалатинские дамы пытались навещать его дома. В это время Достоевский переселился на дачу Врангеля, где они ради развлечения стали прикармливать молоком семейку ужей, живших в саду. Мемуарист вспоминает, что когда «подошли, веселые и оживленные, наши посетительницы», «напуганные их шумным появлением, ужи шарахнулись и расплозились в разные стороны, путаясь в платьях и под ногами вопивших диким голосом и мечущихся семипалатинских дам, быстро покинувших нашу дачу. Мы долго потом, вспоминая это происшествие, хохотали до упаду»¹¹⁹. Это описание показывает, насколько серьезно относился Достоевский к своей роли мудреца и оракула, которую ему навязывало семипалатинское общество.

Став видным лицом в городе, Достоевский внутренне был готов поддерживать какую-либо культурную инициативу, однако все попытки такого рода кончались провалом: традиционное времяпрепровождение глубинки брало верх. Об одном таком случае рассказывает Врангель: «Раз, помню, писаря батальона устроили в манеже представление, играли какую-то пьесу. Достоевский помогал им советами, повел и меня смотреть. Кажется, весь город собрался, особенно любопытный прекрасный пол; манеж был набит... И кончилось это удовольствие скандалом. В антракте, в виде дивертисмента, вышли солдаты-писаря и, думая позабавить публику, запели такие сальные песни, преподнесли такие срамные куплеты, что дамы бросились бежать, а Беликов и офицеры пришли в неистовый восторг и буквально гоготали от удовольствия»¹²⁰.

Находясь в Семипалатинске и получив из Петербурга от брата Михаила Михайловича несколько посылок с книгами и журналами, Достоевский давал их читать своим новым знакомым. Судя по описанию аналогичного случая в «Селе Степанчикове...», это могло выглядеть следующим образом: «Сочинители волтерьянцы-с? — проговорил Ежевикин, немедленно очутившись подле господина Бахчеева. — Совершенную правду изволили изложить, Степан Алексеич. Так и Валентин Игнатич отзываться намерены изволили. Меня самого волтерьянцем обозвали — ей-богу-с; а ведь я, всем известно, так еще мало написал-с... то есть крынка молока у бабы скиснет — всё господин Вольтер виноват! Всё у нас так-с. — Ну, нет! — заметил дядя с важностью, — это ведь заблуждение! Вольтер был только острый писатель; смеялся над предубеждениями;

¹¹⁹ Врангель А. Е. Воспоминания о Ф. М. Достоевском в Сибири. С. 48–49.

¹²⁰ Там же. С. 28.

а вольтерьянцем никогда не бывал! Это всё про него враги распустили»; «Но знаешь, Сережа, самые сильные науки, по-моему, это в том толстом журнале, как бишь его? Еще в желтой обертке... — “Отечественные записки”, папочка. — Ну да, “Отечественные записки”, и превосходное название, Сергей, — не правда ли? так сказать, всё отечество сидит да записывает... Благороднейшая цель! преполезный журнал! и какой толстый! Поди-ка, издай такой дилижанс! А науки такие, что глаза изо лба чуть не выскочат... Намедни прихожу — лежит книга; взял, из любопытства, развернул да три страницы разом и отмахал. Просто, брат, рот разинул! И знаешь, обо всем толкование: что, например, значит метла, лопата, чумичка, ухват? По-моему, метла так метла и есть; ухват так и есть ухват! Нет, брат, подожди! Ухват-то выходит, по-ученому, не ухват, а эмблема или мифология» (3. 135).

Достоевский остро чувствовал глупость и неосновательную претенциозность семипалатинской общественной жизни и не случайно «Село Степанчиково...» начал в жанре комедии, написанной по свежим следам, под впечатлением от недавно происшедших событий, связанных с условиями жизни Достоевского в Семипалатинске и посещением местных «салонов». Ирония по отношению к семипалатинской «светской жизни» в восприятии Достоевского сочеталась с самоиронией. Врангель пишет о том, что Достоевский появлялся в домах-салонах «как и всюду, в своей серой солдатской шинели»¹²¹. Это не могло не стать предметом шуток между друзьями; «Герой нашего времени» Лермонтова был слишком хорошо известен Достоевскому, и он не мог не вспомнить насмешек Печорина над Грушницким, который бравировал солдатской шинелью: «...небо не хотело соединить ее с ним, потому что на нем была солдатская шинель, хотя под этой толстой серой шинелью билось сердце страстное и благородное...»; «А признайтесь, — сказал я княжне, — что хотя он всегда был очень смешон, но еще недавно он вам казался интересен... в серой шинели?..»¹²² Психологическое состояние Достоевского в Семипалатинске неожиданно получило аллюзивный адрес в повести М. Ю. Лермонтова и далее стало личным опытом, который помог ему в работе над «Селом Степанчиковым...». В том же ключе зашифрованной самоиронии Достоевский написал следующие строки своего романа: «Явился Фома Фомич к генералу Крахоткину как приживальщик из хлеба — ни более, ни менее. Откуда он взялся — покрыто мраком неизвестности. Я, впрочем, нарочно делал справки и кое-что узнал о прежних обстоятельствах этого достопримечательного человека. Говорили, во-первых, что он когда-то и где-то служил, где-то пострадал и уж, разумеется, “за правду”. Говорили еще, что когда-то он занимался в Москве

¹²¹ Там же. С. 25.

¹²² Лермонтов М. Ю. Герой нашего времени // Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. Л., 1981. С. 250, 273.

литературою» (З. 7–8). Семипалатинские обыватели толковали о Достоевском как о столичном жителе и литераторе, пострадавшем за правду, вероятно, рассуждая о том, что «под его грубой серой шинелью бьется благородное сердце». Как выглядели знакомства жителей Семипалатинска с писателем, можно предположить по следующему эпизоду из «Села Степанчикова...»: «(Обноскин. — К.Б.) схватил меня за руку. — По крайней мере позвольте мне искать вашей дружбы! — сказал он, крепко сжимая мою руку и с каким-то отчаянным выражением в лице» (З. 125).

От тягот солдатской службы и от психологических невзгод при посещении семипалатинских «салонов» Достоевского спасала литература. Он много читал в это время, любил декламировать стихи Пушкина, и, как пишет Врангель, «лицо его при этом сияло, глаза горели»¹²³. Многие люди, встретившиеся ему в Семипалатинске, стали прототипами героев «Села Степанчикова...» и других его произведений в соответствии с принципом того глубокого автобиографизма, которому подчинено творчество писателя, систематически создававшего в своих произведениях криптограммы личных впечатлений, когда-то тронувших его сердце. Следует отметить, что пребывание Достоевского в Семипалатинске оставило след, можно сказать — стало крупным событием и в жизни тех, кто с ним там встречался. Одна из этих дам, Зинаида Артемьевна Сытина (урожд. Гейбович), дочь одного из сибирских друзей Достоевского, ротного командира А. И. Гейбовича, позже писала Достоевскому: «Часто, очень часто мы вспоминали о Вас. Маменька рассказывала нам про все хорошие минуты, проведенные с Вами. <...> пишу, исполняя последнюю просьбу моей умирающей матери. <...> Я буду и тем счастлива, что Вы, читая мое письмо, вспомните всегда глубоко уважающую Вас — Зинаиду Сытину»¹²⁴. Для Достоевского же самым важным событием его семипалатинской жизни стала встреча с будущей женой, Марией Дмитриевной Исаевой, лицо и характер которой также получили свое отражение в одном из персонажей «Села Степанчикова...», Татьяне Ивановне. Описание ее в романе Достоевского удивительным образом совпадает с характеристикой М. Д. Исаевой в воспоминаниях А. Е. Врангеля: «Марии Дмитриевне было лет за тридцать; довольно красивая блондинка среднего роста, очень худощавая, натура страстная и экзальтированная. <...> Она была начитана, довольно образованна, любознательна, добра и необыкновенно жива и впечатлительна. В Федоре Михайловиче она приняла горячее участие, приласкала его, не думаю, чтобы глубоко оценила его, скорее пожалела несчастного, забитого судьбой человека»¹²⁵. В «Селе Степанчикове...» Татьяна Ивановна описана как «престранная дама, одетая пышно и чрезвычайно юношественно,

¹²³ Врангель А. Е. Воспоминания о Ф. М. Достоевском в Сибири. С. 33.

¹²⁴ Письмо Ф. М. Достоевскому от 24 сентября 1875 г. (Неизданные письма к Достоевскому // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 2. Л., 1976. С. 299–300).

¹²⁵ Врангель А. Е. Воспоминания о Ф. М. Достоевском в Сибири. С. 38–39.

хотя она была далеко не молодая, по крайней мере, лет тридцати пяти. Лицо у ней было очень худое, бледное и высохшее, но чрезвычайно одушевленное. Яркая краска поминутно появлялась на ее бледных щеках, почти при каждом ее движении, при каждом волнении. Волновалась же она беспрерывно, вертелась на стуле и как будто не в состоянии была и минутки просидеть в покое. Она всматривалась в меня с каким-то жадным любопытством, беспрестанно наклонялась пошептать что-то на ухо Сашеньке или другой соседке и тотчас же принималась смеяться самым простодушным, самым детски-веселым смехом» (З. 43–44). Как совершенно адекватно оценил эту ситуацию Врангель, М. Д. Исаева, как и другие семипалатинские дамы, знала о падучей болезни Достоевского, о его нужде в средствах, о том, что он «человек конченный», «человек без будущего», в то время как Достоевский принял всё это за любовь к ему и сам влюбился в нее «со всем пылом молодости»¹²⁶.

Известно, что Достоевский всю жизнь работал, получая деньги от издателя вперед; так, по его собственному признанию, он написал всё, кроме первого произведения («Бедных людей») и романа периода второго дебюта («Записок из Мертвого дома»)¹²⁷. Некоторые исследователи склонны связывать это исключительно с тяжелыми условиями жизни писателя; в этом есть правда, но правда есть и в другом — в том, что он высказал на страницах «Села Степанчикова...»: «...гений, покамест еще собирался прославиться, требовал награды немедленной. Вообще приятно получать плату вперед, а в этом случае особенно» (З. 13). Находясь в Семипалатинске, Достоевский мечтал о возвращении к литературе и реализации своего сокровенного замысла произведения о «положительно прекрасном человеке». Похожие мечты есть и у Опискина: «Фоме предстоит величайший подвиг, подвиг, для которого он и на свет призван и к совершению которого понуждает его какой-то человек с крыльями, являющийся ему по ночам, или что-то вроде того. Именно: написать одно глубокомысленнейшее сочинение в душеспасительном роде, от которого произойдет всеобщее землетрясение и затрещит вся Россия. И когда уже затрещит вся Россия, то он, Фома, пренебрегая славой, пойдет в монастырь и будет молиться день и ночь в киевских пещерах о счастии отечества» (З. 13). Таков был ответ Достоевского своим литературным оппонентам на обвинения в заносчивости; на эти обвинения и издевательские эпиграммы он ответил самоиронией и автопародией, описав в комическом ключе свои собственные мечты и создав образ Фомы Опискина, образованного и неглупого человека, неуклюже

¹²⁶ Там же.

¹²⁷ «Так я писал и всю мою жизнь, так написал всё, что издано мною, кроме повести «Бедные люди» и некоторых глав из «Мертвого дома». Очень часто случалось в моей литературной жизни, что начало главы романа или повести было уже в типографии и в наборе, а окончание сидело еще в моей голове, но непременно должно было написаться к завтраму» (20. 133).

упивающегося своей гениальностью (З. 15). Особенность этого произведения состоит в том, что развернутая в «Бедных людях» тема трагического стеснения одаренной, талантливой натуры тяжкими социальными ограничениями оказалась здесь вывернута наизнанку, меняя основные значения местами: живущий на хлебах и страдающий от этого потенциальный «непризнанный гений» получает черты самодовольного и хитрого проныры, а кормящий его богатый помещик Ростанев — «положительно прекрасного человека», являющегося предтечей Мышкина из «Идиота» и Алеши из «Братьев Карамазовых». Отношение Фомы Опискина к Девушкину принципиально такое же, каково отношение Голядкина-младшего к Голядкину-старшему в «Двойнике»: второй дебют Достоевского, незаконченный роман «Село Степанчиково и его обитатели», фиксирует в своем сюжете ту же проблему конфликта творческой личности и общества, что и в его первом произведении, но в противоположной этической перспективе; активное использование этой художественно-эстетической модели скрытой автобиографической аллюзии стало затем характерной приметой произведений Достоевского 1860–1870-х гг.

1.4. Петербургско-жениевская мифология Ф. М. Достоевского¹²⁸

Отметим значительность швейцарского следа в творчестве Достоевского¹²⁹. Это и многочисленные географические и страноведческие заметки и наблюдения в его произведениях, письмах и записных тетрадах, а также рисунки и каллиграфические записи, связанные с швейцарской темой, физиогномическая лаборатория писателя, развернутая им во время работы над романом «Идиот» — не без влияния усвоенной в юности теории К. Лафатера, а также символика «Швейцарии» как аксиологической матрицы, формирующей пространственные параметры в художественных мирах ряда его произведений, задуманных и написанных во время его зарубежной поездки 1867–1871 гг. Эти вопросы находятся в разном состоянии изученности. Хорошая ситуация с первым из названных направлений: достаточно полно выяснена швейцарская топография, связанная с жизнью и творчеством Достоевского, маршруты движения писателя по стране и обстоятельства его жизни в этот период, на историко-биографическом уровне описана их роль в жизни и творчестве писателя.

Известно также, что один из немногих пейзажных рисунков Ф. М. Достоевского, возможно, изображает «Чертов мост» через ущелье недалеко от Люцерна — место кровопролитного сражения русских войск под командованием

¹²⁸ Подраздел написан на основе доклада, сделанного автором на XII симпозиуме Международного общества Достоевского 3 сентября 2004 г. в Женеве.

¹²⁹ Библиографию по теме см.: Dostojevskij in der Schweiz. Ein Reader. Frankfurt am Main, 1981. S. 335–336.

А. В. Суворова с войсками Наполеона Бонапарта¹³⁰. Рисунок указывает на интерес писателя к событиям русской и швейцарской истории, а также на важность того следа, который оставило в его сознании посещение окрестностей Люцерна¹³¹. Интерес писателя к горным пейзажам Швейцарии подтверждает герой романа «Идиот» кн. Мышкин: «Вот этот пейзаж я знаю; это вид швейцарский. Я уверен, что живописец с натуры писал, и я уверен, что это место я видел; это в кантоне Ури...» (8. 53).

Косвенным отражением восхищения Достоевского красотой гор являются и замечания его жены, А. Г. Достоевской: «Как это хорошо, эта Саксонская Швейцария! Высокие, неприступные скалы, огромные камни, наваленные один на другой, которые, кажется, так и готовы упасть на вас. Все эти скалы покрыты деревьями (больше елками), между скалами бежит ручеек»¹³².

Правда, анализируя эти и подобные высказывания, нельзя не учитывать возможность их литературного и художественного опосредования другими текстами, например Н. М. Карамзина, а также живописными полотнами. Несомненно возможность знакомства писателя с этой темой во время посещения выставок в Петербургской академии художеств. Например, в связи с картиной швейцарского художника Диде (Diday), которую Достоевский видел в выставке Академии художеств за 1860/1861 г., он писал: «Это почти столь же мастерское произведение, и тоже не голая фотография водопада. Диде не искал сверхъестественного или случайного освещения; он не хлопотал об эффекте и не писал портрета своего водопада, а передавал то впечатление и то расположение духа, какое производил в нем Рейхенбах с своею грандиозною обстановкой» (19. 165).

Другой важный раздел швейцарской темы составляют исполненные разными почерками каллиграфические записи Достоевского — «Вевей», «Женева», «Монте-Ротондо» и др., которые обнаруживаются на страницах его тетрадей¹³³. Семантическая нагрузка, лежащая на этих записях, очевидно, существенно больше, чем на записях, сделанных обычной скорописью. С помощью каллиграфических записей-размышлений писатель формировал особые смысловые блоки, где происходило разворачивание сюжета, складывалось художественное пространство. Словесный знак, лишенный временной протяженности, за счет каллиграфического написания получал искомую длительность, которая становилась затем основой для формирования хронотопа художественного мира произведений Достоевского. Каллиграфически написанные слова

¹³⁰ *Достоевский Ф. М.* Рисунки // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 18 т. Т. 17. М., 2005. С. 310.

¹³¹ Первой это сходство заметила Г. В. Коган, см.: *Коган Г. В.* Штрихи знакомых образов // Литературная газета. 1971. № 46 (10 нояб.). С. 5.

¹³² *Достоевская А. Г.* Дневник 1867 года. М., 1993. С. 54.

¹³³ См.: *Достоевский Ф. М.* Рисунки. С. 109, 133, 233, 235, 236, 239, 273, 276, 283.

оказывались непосредственным началом формирования художественной топографии произведений Достоевского, одновременно служа отправными точками в движении сюжета¹³⁴. Медленное, умышленно протяженное написание слова сопутствовало процессу разворачивания движения в пределах границ семантического поля, каллиграфические записи имен и географических названий тем самым становились своего рода смысловым тезаурусом создаваемого художественного мира. Следует отметить, что письменные стили, в которых выполнены эти записи, являются не менее важным свидетельством сущности отраженного в них творческого процесса, чем семантика записанных таким образом слов.

Естественно, наибольшее количество такого рода записей находится в тетрадах, заполненных Достоевским во время путешествия по Германии, Швейцарии и Италии 1867–1871 гг. По-видимому, увлеченность письменной графикой в этот период была особенно сильной, так как количество каллиграфических записей в записных тетрадах этого периода на порядок больше, нежели в предыдущие и последующие годы. Именно в Швейцарии искусный каллиграф и аналитик письменных шрифтов, герой романа «Идиот» кн. Мышкин, нашел, по его мнению, самый замечательный из них: «Это недавно меня один образчик такой поразил, случайно нашел, да еще где? в Швейцарии!» (10. 29). Не случайно наиболее часто повторяемые каллиграфические записи Достоевского — это названия швейцарских городов, особенно «Женева»; лишь Петербург и Москва удостаивались столь пристального внимания со стороны Достоевского-каллиграфа; с написания названий этих городов писатель часто начинал работу на странице тетради¹³⁵. Только находясь в Женеве, писатель исписывал целые страницы каллиграфическим почерком, чего не случалось с ним ни раньше, ни позже¹³⁶ (илл. 1).

Важность «швейцарского знака» в творчестве Достоевского не раз отмечалась в литературе¹³⁷. Указывалось, что в романах «Идиот» и «Бесы» символика «Швейцарии» как особой зоны, определяемой иными аксиологическими параметрами, играет существенную сюжетобразующую роль, оказываясь ведущим фактором организации художественного пространства: именно оттуда выходит в мир христоподобный кн. Мышкин («Идиот») и туда же стремится в попытке уйти от ужаса небытия его антипод Ставрогин («Бесы»). Формирование сакральной зоны в художественном пространстве Достоевского не является чем-то необычным, в качестве иных примеров создания подобного

¹³⁴ См.: Барит К. А. Рисунки в рукописях Достоевского. СПб., 1996. С. 100–130.

¹³⁵ Достоевский Ф. М. Рисунки. № 101.

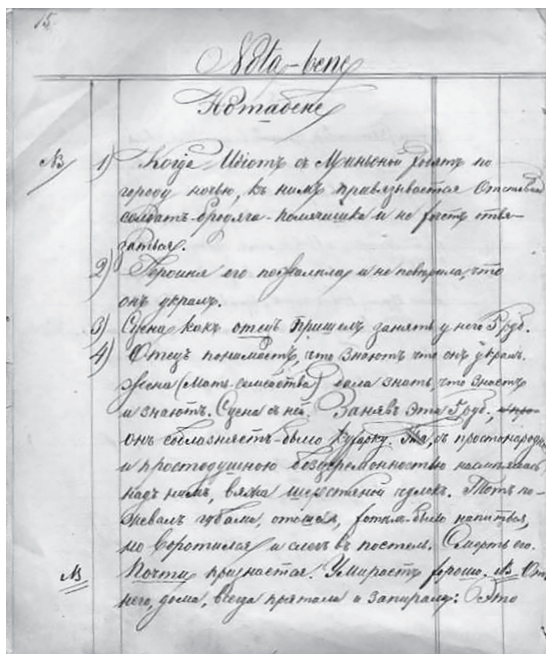
¹³⁶ Там же. № 121–142.

¹³⁷ См., например: Топоров В. Н. О структуре романа Достоевского в связи с архаическими схемами мифологического мышления // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С. 193–258.

«пространства истины» можно вспомнить «Украину» Н. В. Гоголя, «Кавказ» А. С. Пушкина, далекую и прекрасную страну «Ойле» Ф. Сологуба или «Ершалаим» М. Булгакова. Во всех случаях сюжетные события обуславливаются ценностной системой, сформированной в сакральной зоне художественного пространства. Условная «Швейцария» Достоевского становится аналогом Царства Божия на Земле, местом, где в полной мере торжествует (или может восторжествовать в первую очередь) «красота — добро — истина». Однако это предположение тут же вызывает ряд вопросов, не ответить на которые нельзя.

Почему идеолог «почвенничества» и горячий приверженец идеи мессианского предназначения русского народа Достоевский разместил сакральную область своего художественного пространства в столь экзотической для него стране, а не в Тульской губернии, например, месте столь значимой для него встречи с «мужиком Мареем»? В «Братьях Карамазовых», правда, сакральная зона оказалась в России — это монастырь в Скотопригоньевске (Старой Руссе), но в романах «Идиот» и «Бесы» — в Швейцарии, по-видимому в кантоне Ури.

Если в России, по мнению Достоевского, в основании жизни лежит софийный идеал, определяющий смысл бытия человека и утерянный западноевропейцем, то в Европе доминантой культуры является сумма накопленных культурных ценностей, редуцированная или отсутствующая в России. Достоевский верил, что соединение того и другого может в будущем дать новую цивилизацию и новую культуру, основанную на «вековечном» идеале «красоты — добра — истины»¹³⁸. Писатель попытался извлечь эту мысль из са-



Илл. 1. РГАЛИ. Ф. 212. Оп. 1. Ед. хр. 5. С. 15

¹³⁸ Ср. мнение Ю. М. Лотмана: «Вся система текстов, входящих в культуру, в ценностном отношении организуется трехступенчатой шкалой: “верх”, отождествляемый с высшими ценностными характеристиками, “низ”, представляющий противоположность его, и промежуточная сфера, нейтральная в аксиологическом отношении» (Лотман Ю. М. О содержании и структуре понятия «художественная литература» // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 1. Таллин, 1992. С. 209). Несколько графических композиций, сделанных

мой божественной красоты как первозданного Творения Божия, выраженно-го в горных альпийских пейзажах, — залог и символ нового бытия человека в окончательном слиянии с Богом. Это слияние, по мнению Достоевского, должно обеспечиваться нравственным энтузиазмом русского православия и значительными культурными ценностями, накопленными Европой, однако для обозначения синтеза того и другого в «почвенничестве» Достоевского ему нужна была топограмма, которая совмещала бы в себе все три искомых параметра: 1) находилась бы в географическом центре Европы, 2) олицетворяла бы своей природой не тронутую человеком красоту Творения Божьего, 3) этически и эстетически противостояла бы злему урбанистическому пафосу цивилизации («Петербургу» и «Женеве»). Этим параметрам удовлетворила горная Швейцария, характерно представленная удаленным кантоном Ури, наименее всего затронутым преобразовательной деятельностью человека. Непосредственное творение Божие, швейцарская «горная страна», и первозданная естественная просвещенность «Духом Святым» доктора Шнайдера и других людей, окружавших Мышкина в клинике, оказались необходимыми условиями для рождения Нового Адама, хриstopодобного существа — князя Мышкина.

Известные споры Достоевского с И. С. Тургеневым на тему о том, где лучше жить русскому писателю, в России или в Европе, о которых пишет А. Г. Достоевская, лишь обостряют смысл этого вопроса. Не будем забывать, что пребывание за границей (Германия, Швейцария, Италия) было для писателя вынужденным, и его ссора с И. С. Тургеневым возникла именно в рамках темы необходимости пребывания русского за границей. Почему, находясь в Швейцарии и трактуя ее как адекватное место появления хриstopодобного человека, Достоевский постоянно и резко критикует страну сразу по нескольким направлениям — только ли досадуя на невозможность вернуться в Россию? В написанном еще до путешествия в Швейцарию романе «Преступление и наказание» Свидригайлов, находясь в моральном тупике, покончил жизнь самоубийством, назвав это «путешествием в Америку» (в этой стране Достоевский никогда не был). В одном из следующих романов Достоевского, «Бесы», Ставрогин вешается перед намеченной эмиграцией в Швейцарию, ставя знак равенства между своим путешествием и самоубийством. Аналогичная «Швейцарии» Ставрогина «Америка» Свидригайлова совершенно не прельщала писателя ни одним из своих свойств, оказываясь неким экзотическим и глубоко чуждым ему миром. Представляется, что ответы на эти вопросы помогут прояснить некоторые характерные свойства творчества писателя.

Достоевским в записных тетрадах, наглядно показывают направление его мыслей — православный купол-луковка венчает стрельчатую арку готического собора, рядом каллиграфически записано: «Князь» (*Достоевский Ф. М.* Рисунки. С. 500).

Швейцарскими пейзажами Достоевский начал восхищаться задолго до своего первого выезда за границу. В упомянутой рецензии на выставку в Академии художеств за 1860/1861 г. он писал о картине Калама «Озеро четырех кантонов»: «И ровно ничего нет особенного в картине: горы и спокойная вода с легоньким туманом. Но всякий, без исключения, зритель глубоко и сладко задумается над этою картиной, всякий увидит, что художник сам был погружен в какую-то грустную задумчивость, всматриваясь в далекие горы, в ясное небо, в туманную даль. Как он сделал, чтобы передать всё это на картине — это уже его тайна; но ясно, что он не фотографировал природу, а только взял ее средством, чтобы навеять на зрителя свое собственное, кроткое, мирное, сладко-задумчивое расположение духа» (19. 164).

Прекрасный пейзаж символизировал у Достоевского «рай на Земле», модель Царства Истины. В качестве других формул идеального пейзажа у Достоевского можно вспомнить также описание картины Клода Лоррена или описание «уголка Греческого архипелага» в главе X «Бесов» («У Тихона»). Продолжение любования прекрасным горным пейзажем как основой для формирования в сознании Достоевского топологического комплекса «Швейцарии» мы видим в его письмах, где он многократно отмечал восхитительные виды швейцарских Альп: «Виды — восхищение! Истинно сказать, Veve, Vernex-Montreux, Shillion и Вильнев — удивительны. И это в дождь и в град. Что же было бы при солнце! Горы очень высоки и очень снежны. Холод» (28, 220).

Изображенная художником или естественная красота альпийских гор стала связываться в сознании писателя с «горним миром» (Небом или Царством Истины). В Библии местопребыванием Истины названа «горняя страна»¹³⁹, в связи с этим резко противопоставлены «города нагорные» и «города низменные», а люди, пребывающие в истине, названы «горними людьми»¹⁴⁰.

Ассоциация такого типа пейзажа с «раем» могла бы полностью объяснить смысл сакрализации Швейцарии в романах «Идиот» и «Бесы». Однако отметить красоту природы Швейцарии как главную причину для формирования родины «положительно прекрасного человека» было бы не очень основательно. Будем объективны: Достоевский восхищался красотой гор Италии и Германии не меньше и не реже. Например, он писал жене из Эмса: «Аня, милая, ничего я в жизни не видал подобного! Что Швейцария, что Вартбург (помнишь?) сравнительно с этой последней половиной дороги до Эмса. Всё, что представить можно обольстительного, нежного, фантастического в пейзаже, самом очаровательном в мире; холмы, горы, замки, города, как Марбург,

¹³⁹ См.: «Он устроил горние чертоги Свои на небесах и свод Свой утвердил на земле, призывает воды морские, и изливает их по лицу земли; Господь имя Ему» (Ам. 9: 6); «Итак, если вы воскресли со Христом, то ищите горнего, где Христос сидит одесную Бога» (Кол. 3: 1); «о горнем помышляйте, а не о земном» (Кол. 3: 2).

¹⁴⁰ Иер. 33: 13; Иов. 21: 22.

Лимбург с прелестными башнями в изумительном сочетании гор и долин — ничего еще я не видал в этом роде» (29₁, 327). Сакральный знак «Швейцария», который мы видим в указанных двух романах Достоевского, не так уж непосредственно вытекает из отношения писателя к стране, которая занимала совершенно особое место в топографической аксиологии писателя. Становится ясно, что в формировании сакральной «Швейцарии» в произведениях Достоевского природная красота Альп была лишь одним из факторов. Сами по себе прекрасные пейзажи были отнюдь не единственным фактором, влиявшим на создание формулы убежища от ужаса бессмысленности жизни — «кантона Ури». Очевидно, что условная «Швейцария» романов Достоевского имеет мало общего с той Швейцарией, в которой жил писатель в эти годы. Отношение к Швейцарии со стороны Достоевского на бытовом уровне было лишено того панегирического оттенка, который мы обнаруживаем в художественном пространстве его романов: налицо жесткая и, кажется, весьма несправедливая критика.

Отметим, что в Женеве Достоевский остро переживал чувство несвободы. Прибывая в город, Достоевский определил себе срок работы в Женеве в пять месяцев, эту цифру он называет в письмах к С. А. Ивановой¹⁴¹ и к А. Н. Майкову¹⁴². Подобно Мышкину в «Идиоте», Достоевский в Швейцарии проходил курс лечения, сроки лечебного курса определяли время его пребывания в городе. В тетради, где он создавал план своего романа «Идиот», Достоевский фиксирует каллиграфическим почерком как факты своего творческого осуществления медицинские показания: «1867–1868. *Отметки припадков* 1) ОКТЯБРЬ 1867 ГОДА. Женева. С 17-го на 18-е октября, ночью, в 1/2 6-го припадок, не из очень сильных. Последние 4 дня чувствовал неправильность в сердцебиении, необыкновенную раздражительность. Пошел к доктору 17-го; дал пилюль, чтоб уничтожить неправильность действием на низ. Сердцебиение и раздражительность приписываю непрерывным женевским переменам погоды. Все эти 4 дня был холод, дождь, ветер: погода была точь-в-точь, когда в Петербурге от юго-западного ветру сходит иногда в феврале весь снег. Но 17-е, когда ходил к доктору, наступила прелестная, светлая теплая погода, и я вдруг почувствовал себя необыкновенно лучше. Ложаюсь спать, я совершенно не ждал припадка, о чем и говорил А<нне> Г<ригорьевне>. Но ночью вдруг переменилась погода на сырую» (9. 72).

Неприветливость и жесткость среды, в которой ментально пребывал Достоевский, заставляет его вспомнить о Петербурге — кажется, что это очевидные заметки «по поводу мокрого снега», ведь реальный климат Женевы

¹⁴¹ «...А между тем мне надо работать и, во всяком случае, просидеть в Женеве месяцев пять» (28₂, 223).

¹⁴² «...Мне месяцев 5 еще всё равно не двигаться никуда» (28₂, 226).

существенно лучше петербургского. В отличие от условной «Швейцарии», описанной в его произведениях, натуральная Швейцария была для писателя местом, оцениваемым временами грубо и фамильярно. В письмах из-за границы Достоевский постоянно отмечает глубокую чуждость швейцарской действительности тем ценностям, которые он актуализировал во время работы над романом «Идиот». С. А. Ивановой он пишет: «Да здесь от всего отстанешь и после того надо целый год привыкать, чтоб в тон и в лад попасть. Писателю же особенно (если только он не специалист, не ученый) невозможно заживаться. В нашем ремесле, н<a>пример, первое дело действительность, ну а здесь действительность швейцарская...» (28₂, 224). Что это такое, он объясняет в письме к Аполлону Майкову: «...не только <...> русских мыслей и забот, но даже приветливого лица нет! Право, я даже не понимаю, как может заграничный русский человек, если только у него есть чувство и смысл, этого не заметить и больно не почувствовать. Может быть, эти лица и приветливы для себя, но нам-то кажется, что для нас нет. Право так! И как можно выживать жизнь за границей? Без родины — страдание, ей-богу! Ехать хоть на полгода, хоть на год — хорошо. Но ехать так, как я, не зная и не ведая, когда ворочусь, — очень дурно и тяжело. От идеи тяжело. А мне Россия нужна, для моего *писания* и труда нужна (не говорю уже об остальной жизни), да и как еще! Точно рыба без воды; сил и средств лишаешься» (28₂, 204).

Из этого и других подобных текстов ясно, что писателю насущно необходима была Россия как условие работы, как фабульная основа для строительства художественного мира нового произведения — очередной «петербургской истории». От отсутствия оной он жестоко страдал, не видя вокруг тех реалий, в которых нуждался именно как художник.

Признаком необходимости ментального сближения Женевы и Петербурга является и то, что в Женеве работа у Достоевского шла исключительно плохо; характерно, что причину этого Достоевский находил в высшей степени «петербургском» климате Женевы: «Эту статью я по несколько раз думал окончить в три дня, и представьте себе, — как только переехал в Женеву, тотчас же начались припадки, да какие! — Как в Петербурге. Каждые 10 дней по припадку, а потом дней 5 не опомнюсь. Пропавший я человек! Климат в Женеве сквернейший, и в настоящую минуту у нас уже 4 дня вихрь, да такой, что и в Петербурге разве только раз в год бывает. А холод — ужас! Прежде было тепло. Вот почему и работа и письма и всё в последнее время затянулось...» (28₂, 216).

Аналогичные выпады по поводу Женевы, непосредственно рядом со словами восхищения Швейцарскими Альпами, мы видим в письме к Анне Григорьевне: «Женева стоит из всей Швейцарии на самом пакостном месте» (28₂, 220). Очевиден «петербургский колорит» этой жалобы Достоевского — в таких выражениях он обычно критиковал месторасположение Петербурга, «умышленного» или «искусственного» города, стоящего не на месте по глупой воле

тирана. То же и о климате Северной столицы, где «холод и сырость», по мнению Достоевского, всегда шли от Невы и Финского залива, не столь прекрасного, как Женевское озеро, но не менее сырого. Жалобы на невыносимое место, в котором обязательно нужно находиться и работать, сопровождают едва ли не каждое упоминание Достоевского о Петербурге. Теперь эту же модель писатель примеряет и к Женеве. Обратим внимание, что из ряда других стран, где бывал писатель, Швейцария выделяется тем, что это «единственное место в Западной Европе, где еще есть дрова» (28₂. 323), таков знак ее смысловой связи страны с Россией, местом, где дров в избытке. Внутреннее состояние, которое переживал писатель в этом городе, также вполне «петербургское» — это состояние острой хандры и скуки. Итак, для Достоевского Женева — «ужас, а не город», «это Кайенна» (28₂. 226), «Женева — пакость, и я в ней действительно обманулся» (28₂. 224).

Как будто продолжая работу над ненаписанным романом «Пьяненькие», Достоевский воображает унылый город, населенный алкоголиками: «Женевское озеро... удивительно, берега живописны, но сама Женева — верх скуки. Это древний протестантский город, а впрочем, пьяниц бездна» (28₂. 224). То же самое 28 сентября 1867 г. он пишет своему старому другу, доктору С. Д. Яновскому: «Вот уже скоро месяц, как я засел в Женеве; надо сказать, что это самый прескучный город в мире; он строго протестантский, и здесь встречаешь работников, которые никогда не протрезвляются. Право же, не всё золото, что блестит. Немецкая честность, швейцарская верность и т. д. и т. д. — не могу вообразить себе, кто только мог их придумать. Возможно, сами немцы и швейцарцы» (28₂. 353).

Разумеется, в русле восприятия своего мужа совершенными алкоголиками представляет себе швейцарцев и Анна Григорьевна Достоевская. В своем «Дневнике за 1867 г.» она пишет: «Мы проехали большой город и переехали через Рейн, среди которого стоит часовня с крышей, покрытой разноцветными щиточками. Среди моста, я заметила, стояли два-три старика. Все они были ужасно пьяны и о чем-то спорили. “Вот какова свобода швейцарская, — подумала я, — вот тебе и раз, хороша свобода!” В Германии, по крайней мере, пьяных не было видно, а тут на каждом шагу»¹⁴³.

Свое пребывание в Швейцарии в письме С. А. Ивановой Достоевский называет «довольно глупым» и постоянно жалуется на «ужасную скуку» (28₂. 222–223). Та же тема продолжается в письме к А. Н. Майкову; фактически Достоевский описывает здесь вовсе не рай, откуда мог бы выйти Новый Адам, князь Мышкин, но суший ад: «...как здесь грустно, как здесь мрачно... Всё здесь гадко, гнило... Всё здесь пьяно!» (28₂. 226). Погруженная в этот код восприятия своего мужа, Анна Григорьевна искренне ужасается перспективе иметь

¹⁴³ Достоевская А. Г. Дневник 1867 года. С. 230.

сына-швейцарца¹⁴⁴, легко находя в жителях страны множество самых разных недостатков, в частности «глупый патриотизм»¹⁴⁵. Количество примеров можно умножить. Становится очевидно, что Достоевский был психологически настроен на поиск того, что сближало бы культурные параметры Женевы и Петербурга в рамках единого «петербургского кода». Известно, что обилие пьяных являлось характерной приметой Петербурга, именно с этим был связан замысел романа «Пьяненькие», задуманного писателем пару лет назад (но не осуществленного) в Столярном переулке — улице, где на шестнадцать домов приходилось в эти годы восемнадцать питейных заведений. Естественным образом здесь не могли не обнаружить себя факторы, сближающие города, — сырой климат, ветреная погода и обилие пьяниц.

Одновременно и себя в этом письме Достоевский трактует как истинно петербургского жителя, называет себя «геморроидалистом» и «эпилептиком», больным, духовно и физически страдающим человеком. С. А. Ивановой он пишет: «Нам до того скучно здесь в Женеве, что письмо к нам зачтется Вам на небеси в число Ваших добрых дел» (28₂, 222). Чувствуя себя как в аду, прямо по рецепту Якоба Бёме, Достоевский создает из него символ рая. Писателю важно было не просто создать некое «сакральное место», но в первую очередь парадоксальное место, сочетающее в себе противоположные, несовместимые начала: середина Европы и одновременно противопоставленное ей царство дикой прекрасной природы; цивилизация и одновременно кантон Ури, место рождения «натурального человека». Из швейцарского «горного царства» образовался своего рода «Назарет»: как и Христа, Мышкина опекает Мари, подобная женам-мироносицам, принимавшим Иисуса Христа в своих домах, и ряд аллюзий такого рода здесь обширен и достаточно хорошо известен.

«Кайенна» и ад как апофеоз безысходности впервые появляются у Достоевского в «Преступлении и наказании» в виде пресловутой «бани с пауками» Свидригайлова. Однако именно из ощущения абсолютного низа в творческом порыве Достоевского всегда создавалось ощущение абсолютного «верха» — «горного мира», где этический «верх» сочетался бы с «верхом» эстетическим. Этот пространственный абсолют, разумеется, не имеющий ничего общего с реальной Женевой, был насущно необходим Достоевскому для раскочки того маятника, который из морального и духовного «низа» приводил его героев к вершинам софийного идеала «красоты — добра — истины». На этой широкой амплитуде создавались сюжеты романов Достоевского и сюжетные траектории его героев. Для формирования условия движения сюжета от «ада»

¹⁴⁴ В своем «Дневнике 1867 года» она пишет: «Старушки наши сказали, что у меня будет сын швейцарец; не дай-то Бог, уж пусть будет русский, я лучше русских никого и не знаю» (Достоевская А. Г. Дневник 1867 года. С. 331).

¹⁴⁵ Там же. С. 340.

к «раю» нужно было сформировать изначальную диспозицию «ада» как исходную точку порыва к «горнему миру». В России таким стартовым пространством был «Петербург» и сопутствующий ему «петербургский миф». Находясь за границей в условиях отрыва от России, Достоевский моделирует эту же модель из наличного материала — на основе Женевы. Холод и сырость, которые, по его мнению, шли от Женевского озера и мешали ему работать, на самом деле олицетворяли трудность, которая мешала писателю полностью отождествить в сознании, объединить в одно целое два города, что было насущно необходимо.

Европейская цивилизация в глазах Достоевского являла собой область максимальной организации и, отсюда, формальной закрепощенности и нормативности в жизни человека. Россия — область большей свободы, однако подчас свободы «дурного свойства», частенько приводящей к безобразию в сфере бытовой, общественной и политической жизни. Достоевский мечтал о том, чтобы европейские культурные ценности и открытость русской ментальности к Богу дали нового человека, общество нового типа, Царство Божие на Земле. Символ «Швейцарии» воплощал в себе эти два начала, оказавшись пуповиной, связывавшей между собой две культурно-аксиологические системы, которые могли бы объединиться по осям «верх — низ» и «свое — чужое». Европа и Россия были одинаково своими для Достоевского, и он осознавал их взаимную противоположность; важно было найти буферную зону, сочетающую в себе лучшее, что было в обоих культурных ареалах. Не случайно он ищет и находит в Швейцарии так много «русского» — грязь, пьяниц, беспорядок и пр., утрируя эти черты и тем самым формируя знак «русской Европы», ущербной и одновременно открытой софийному идеалу. Как в Петербурге Достоевский видел «русскую Европу», так и в Женеве он обнаружил явление с обратным знаком: «европейскую Россию».

Отсюда довольно часто восприятие швейцарских реалий у Достоевского получало двойственный характер. Резко критикуя «жителей Швейцарии» за самые разные недостатки, в «Зимних заметках о летних впечатлениях» Достоевский одновременно изображает швейцарца как «простого скромного человека средних лет» и «чрезвычайно приятного собеседника», после чего неизменно определяет его: «мой швейцарец» (5. 64). А здесь уже рукой подать до слов «моя Швейцария». Отметим, что если свое мнение о швейцарце Достоевский составляет исходя из опыта личной беседы с ним, то мнение о французах основано исключительно на «внимательном разглядывании» и анализе с помощью физиогномического кода К. Лафатера. Общее представление Достоевского о швейцарцах таково: это сильные духом люди, которые смогли отстоять свою свободу в нелегкой борьбе и выжить в нечеловеческих условиях. Размышление на тему исторического пути швейцарского народа, который трактуется им как народ исключительный и богоизбранный, он влагает в уста

кн. Мышкина¹⁴⁶. Прямые высказывания писателя на швейцарскую тему, зафиксированные в письмах этого периода, можно разбить на три блока: 1) восхищение швейцарскими пейзажами, 2) бранные реплики о Женеве, которая отвратительна, но насущно необходима, 3) благожелательное и даже почтительное отношение к народу Швейцарии. Противоречивость и странность отношения Достоевского к Швейцарии вступает в конфликт с ее очевидной сакрализацией как места благодатного и духовно плодотворного в его произведениях.

Суммируя историко-культурные представления Достоевского, можно заметить, что пространство мировой культуры распределяется у Достоевского на четыре блока, каждый из которых связан с трактовкой софийности, что, по мнению Достоевского, и есть индекс национальной культуры: 1) Россия и Европа, 2) Азия и 3) Америка. Этот порядок, разумеется, был очень условным, формируясь из известных писателю свойств этических отношений между людьми, уважения к правам личности, возможностью соборного равенства между людьми (тем, что Достоевский, в рамках своего «почвенничества», называл «всемирным братством»). Следует отметить, что, Европа, занимая место сакрального центра в этой географической аксиологии Достоевского, никак не совпадала в его сознании с простым набором европейских стран или, тем более, с реальностью живущих в ней народов. Известно, что Достоевский критиковал поляков, евреев, американцев, немцев, французов, особенно доставалось от него русским, можно привести многочисленные цитаты на этот счет, впрочем, хорошо известные. Немало критических стрел, как уже отмечалось, он выпустил и по швейцарцам. В этом смысле повезло только англичанам, о которых, кажется, нет со стороны Достоевского жестких критических замечаний. Однако именно в Швейцарии он разместил сакральную точку понятия «Европа» как колыбели человечества, а не в Англии или в Греции, например, о которой он писал как об истоке европейской цивилизации и которая также избежала его критики.

Первым новым человеком, живущим в сердце Европы по евангельскому закону, у него оказывается не русский, а швейцарец — доктор Шнайдер, залогом того, что Бог здесь проник в сердце людей, являются швейцарские дети

¹⁴⁶ «Я, господа, про то собственно, что тогда бывали такие частые голода... Когда я попал в Швейцарские горы, я ужасно дивился развалинам старых рыцарских замков, построенных на склонах гор, по крутым скалам, и по крайней мере на полверсте отвесной высоты (это значит несколько верст тропинками). Замок известно что: это целая гора камней. Работа ужасная, невозможная! И это уж, конечно, построили все эти бедные люди, вассалы. Кроме того, они должны были платить всякие подати и содержать духовенство. Где же тут было себя пропитать и землю обрабатывать? Их же тогда было мало, должно быть ужасно умирали с голоду, и есть буквально, может быть, было нечего. Я иногда даже думал; как это не пресекался тогда совсем этот народ и что-нибудь с ним не случилось, как он мог устоять и вынести?» (8. 313).

и девушка Мари¹⁴⁷; Мышкин оказывается лишь вторым в этом ряду — продуктом воздействия на него «горного мира», представленного здесь Божьим Творением в виде идеального человека (доктор Шнайдер, дети, Мари) и идеального мира, его окружающего (Альпийские горы). Достоевская «Швейцария» получила семантику духовника и «доброго доктора», обращая каждого приезжающего туда в тщательно вылечиваемого «пациента». Не случайно в романе «Идиот» Мышкин определен как «швейцарский пациент» (8. 7), «лечимый из милости от родового идиотизма» и «швейцарский воспитанник». «Швейцарской пациенткой» является также Прасковья Ивановна из «Бесов» (10. 144), потенциальным пациентом «горней страны» — «доброго доктора», не доехавшим до пункта назначения, оказывается духовно ущербный Ставрогин. Вспомним, как настаивал на своей болезненности Достоевский, характеризуя отношение к Женеве, сам проходя здесь курс лечения. Так горная Швейцария обратилась для Достоевского в Назарет, в котором, по библейской пословице, нет ничего хорошего, однако именно из него выходит самое лучшее. Не случайно упреки Достоевского к стране имеют столь интимный характер; ругая и кляня в своих письмах Женеву, Достоевский подспудно создавал себе антитезу «Кайенна» — горный «Назарет», в котором нет ничего хорошего на бытовом уровне, но который может стать местом явления человекобога. Комплекс «Женева — Петербург», будучи этико-культурным «низом», противостоит здесь «горней стране» Швейцарии и России с ее наделенными «горным духом» людьми, верил Достоевский; из последнего и рождается в жизнь положительно прекрасный человек, воплощение этико-культурного «верха». Надо отметить, что далее и в следующих своих произведениях писатель отработывал эту антиномию — от абсолютного низа к абсолютному верху («Подросток», «Братья Карамазовы»), везде возникал характерный «низкий» двойник искомому «высокому». «Низ» связан со свободой, он шире и перспективнее в культурном отношении, «верх» — с жесткой нормой, и еще большой вопрос, насколько она верна и справедлива. Другими словами, «низ» на пути проб и ошибок может обратиться в «верх»; но «верх», ошибаясь, не может измениться, но только отказаться от самого себя и упасть в «низ». Отсюда ясно, что в поиске духовной родины Мышкина Достоевский должен был найти «высокий низ» и обязательно в Европе, родине «европейского русского», однако это должно быть место отверженное, уединенное и дикое, способное стать Назаретом для «князя-Христа» Мышкина. Таким местом и стала для него Швейцария.

Кодирующую систему почвенничества, синтезирующую сакральный топос за счет снятия противоречия между Россией и Западом, должным и наличным,

¹⁴⁷ Возможно, ее прототипом была швейцарская служанка супругов Достоевских Мари, которая прислуживала им в Женеве в 1867 г. (Достоевская А. Г. Дневник 1867 года. С. 222–224).

центральный и периферийным, Достоевский переносит на швейцарскую почву, формируя антитезу «Женева — Швейцария», по некоторым параметрам параллельную паре «Петербург — Россия». Видимо, этим объясняется жесткая критика писателя в адрес Женева и панегирическое отношение к стране как к «духовному доктору», «горней стране» Швейцарии. Отсюда, если Петербург — это пресловутое «окно в Европу», в которое смотрят изнутри, то Женева — это то же самое окно, как оно выглядит снаружи. Топографическое сходство городских планов двух городов, подковообразно обнимающих залив или озеро, выглядит в этом смысле как неслучайное совпадение. «Женева — Петербург» существовала в сознании Достоевского как особый топос, занимающий промежуточную позицию между Россией и Европой и обладающий свойствами того и другого.

Суммируя вышеизложенное, модель личной памяти Ф. М. Достоевского можно представить в виде некоего информационного пространства, которое получает подпитку на границе со своим окружением и располагает центральным ядром, активно влияющим на отбор и интерпретацию полученной информации. Другими словами, можно говорить о двух слоях мнемоники писателя: 1) впечатления от увиденного в России и за границей, включая информацию, полученную из прочтенных им текстов и из устных сообщений современников, 2) особый фонд самых дорогих впечатлений, составлявших «золотую кладовую» памяти писателя, куда он бережно складывал всё самое ценное, что определяло основу его личности как памяти о себе. Это, как правило, воспоминания о событиях, которые произвели на него сильное впечатление и получили в ментальном мире писателя символическое значение. Разумеется, особое место здесь занимают важнейшие воспоминания детства. Этот достаточно определенный набор основных жизненных впечатлений Достоевский постоянно упоминал в своих письмах, в конце жизни детально воспроизвел в «Дневнике писателя» и, самое главное, использовал в качестве фабульной основы в творчестве. Так, например, начиная формирование личной точки зрения главного героя «Преступления и наказания», он передал ему важнейшие три впечатления своего детства: «Теленок, которого зарезали, лошадь, фельдъегерь»¹⁴⁸. Через этот морально-психологический фильтр писатель пропускал всю новую информацию, которая становилась материалом для творчества. В сущности, это и было главным способом формирования фабульно-тематической основы для строительства художественного пространства его произведений.

¹⁴⁸ Текст на странице черновика с первым планом «Преступления и наказания»: «Воспоминания мельком о том, что он видел в детстве; лошадь, которую били в детстве, теленок, которого зарезали, фельдъегерь» (7. 158). Позже, в своем «Дневнике писателя», Достоевский подробно рассказал об этих двух потрясших его воспоминаниях своего детства: крестьянин вез на телеге теленка на убой, но так как дорога была неровная и телегу сильно трясло, то для большего комфорта он подложил под себя несчастное животное вместо подушки (22. 26–29).

Этот же механизм умышленно-предвзятой трактовки реальности, основанный на пропуске под определенным углом новых бытовых впечатлений, проявил себя и в восприятии писателем Женевы, которая в результате в его глазах обрела поразительное сходство с Петербургом. Речь идет не только о том, что его женевские впечатления были пропущены через «петербургский код», но и о том, что образованная с этой помощью условная «петербургская Женева» получила статус «чернового варианта» художественного пространства, которое формировалось им в это время в процессе работы над «Идиотом». Причиной такого сложного хода при формировании художественного пространства романа (реальная Женева — «петербургская Женева» Достоевского — «Петербург и Павловск» в черновых записях Достоевского — художественное пространство романа «Идиот») стала известная особенность писателя, для которого всегда важно было событийно-пространственное соприкосновение с используемым фабульным материалом. Эту свою «журналистскую» особенность он осознавал сам, не раз объявляя ее важным пунктом своего творческого кредо. Реальное или воображаемое представление себя в определенной смысловой среде было важным средством преодоления творческих трудностей, которые он испытывал во время работы над первой редакцией романа «Идиот». В эти годы писатель испытывал необходимость обрести для своего видения петербургское окружение, и потому «петербургский код» временами действовал как ценностная матрица, определявшая параметры его восприятия реальности не только за письменным столом, но и в бытовых ситуациях. Ментально пребывая в пределах условного мира, надстраивавшегося над петербургской действительностью, но одновременно находясь в Женеве, Достоевский непроизвольно заменял женевские бытовые впечатления хранившимися в его памяти петербургскими. Результатом оказался феномен странный, на взгляд многих, восприятия писателем швейцарского города, совершенно неповинного в той жесткой критике, которую обрушил на него Достоевский.

2. ПРОИЗВЕДЕНИЕ / КОНТЕКСТ

2.1. В. П. Буренин как прототип Родиона Раскольникова

Достоевский черпал материал для строительства своих произведений из многих областей знаний, разных слоев культуры и довольно часто несколько идей и событий, существующих параллельно в исторических анналах, биографиях современников, произведениях русской и мировой литературы и газетных сообщениях, сливались в его творческом процессе в одно целое, обретая форму сюжетной линии его романов. Примером такого рода является литературный дебют Раскольникова — его «статья», заинтересовавшая пятерых персонажей «Преступления и наказания» (следователь Порфирий Петрович, Разумихин, Пульхерия Александровна, Дуня и Свидригайлов), обсуждение которой ведет к дискуссии о возможной и должной степени свободы человека в осуществлении им своей судьбы, о двух типах людей, первый из которых склоняется к тому, чтобы комфортно провести свою жизнь во власти «рутины», не пытаясь выбраться из отведенной ему судьбой социальной ячейки, в то время как принадлежащие ко второму типу, напротив, стремятся к полноценной реализации своего творческого потенциала в пределах максимально возможной свободы, именно в этом видя основную экзистенциальную ценность бытия.

Нужно исходить из того, что статья Раскольникова и разговор о ней на страницах романа «Преступление и наказание» содержательно отличаются друг от друга. Главную мысль публикации героя романа обычно привязывают к следующим его словам: «люди, по закону природы, разделяются вообще на два разряда: на низший (обыкновенных), то есть, так сказать, на материал, служащий единственно для зарождения себе подобных, и собственно на людей, то есть имеющих дар или талант сказать в среде своей *новое слово*» (б. 200). В литературе о творчестве писателя эту теорему, требующую особых моральных и юридических прав для «сильной личности» при осуществлении ею требуемых для развития человечества социальных проектов, принято связывать с писаниями философов-индивидуалистов и «мыслителей-романтиков». Это, например, «Французская революция» (1837) и «Герои, почитание

героев и героическое в истории» (1841) Т. Карлейля, монография Наполеона III «Жизнь Юлия Цезаря». Согласно мнению М. П. Алексеева, эти доводы напоминают трактат де Квинси «Убийство как одно из изящных искусств» (7. 337, 404). Интерес к этому эпизоду романа «Преступление и наказание» подчеркивается огромным количеством работ, трактующих в философском или историко-литературном ключе «теорию Раскольникова». В литературе о творчестве писателя отмечен ряд идеологических доктрин, идей, высказанных различными философами и писателями, получивших отражение в идеологии, развиваемой во время беседы Раскольникова с Порфирием Петровичем и довольно-таки далеко уходящей от реального содержания статьи. Некоторые из этих источников получили полноценное отражение в литературе по данной теме, другие, по сей день находясь под спудом, требуют своего введения в научный оборот.

Раскольников остро ощущает, что противостояние одного класса (люди исключительного таланта) другому (представители рутины) проходит через его судьбу; сознательно причисляя себя к разряду людей, могущих сказать «новое слово», неожиданно, «не в тон разговора» он прибавляет: «...великие люди, мне кажется, должны ощущать на свете великую грусть» (6. 203). Это хорошо понимает Порфирий, который тут же спрашивает, не считает ли и себя Раскольников «тоже человеком “необыкновенным” и говорящим новое слово», на что получает подтверждение Раскольникова: «Очень может быть» (6. 204). Не случайно, работая над романом, Достоевский в задумчивости писал по-французски слово «рутина»¹. Эти каллиграфические прописи связаны с размышлениями писателя об основном пункте этой доктрины — существовании двух типов людей, один из которых не сулит человеку никакого решения проблемы его бытия, но предоставляет возможность заработать немного денег и стать «семьянином, отцом, мужем, хорошим гражданином и проч.». Записи на смежных страницах тетради показывают, что фактор «рутины» трактован писателем как основная опасность для его героя-философа, отождествляющего «рутину» и «толпу» и комментирующего это сочетание словом «низость» (7. 89). Писатель намечал возможность ввести в сюжет романа разговор о рутине, которая, по мнению его героя, необходимо потребует от человека, имеющего душу и сердце, пойти на преступление (7. 94), о том, что в «ужасном положении», в котором оказываются люди, «слушаться судьбы нельзя, о рутине и проч.» (7. 142). В конце концов Достоевский утверждает в своей мысли о том, что этот разговор «о рутине», убивающей человека как свободное и мыслящее существо, состоится между Раскольниковым и Порфирием Петрови-

¹ Каллиграфическая пропись «La Routine» содержится на страницах записной тетради, среди подготовительных материалов к роману «Преступление и наказание» (РГАЛИ. Ф. 212. Оп. 1. Ед. хр. 3. Л. 130).

чем, где будет окончательно выяснена суть теории Раскольникова: «У Порфирия. Познакомились. Разговор, о чем спорили на вечере. Выпытывает мысли. Раскольников догадывается, в ударе. О работнике. О разных предметах. О преступлении, о власти рутины и исключения и проч.» (7. 170). В дальнейших записях Достоевский подчеркивал важность этого разговора «насчет рутины и избранных» (7. 173). Как и его друг Разумихин, Раскольников ополчается «на рутину их дряхлую, пошлейшую, заскорузлую», мечтая о «целом новом пути» (6. 105). Эти идеи Достоевский вынес из глубин своего личного мироотношения, своего опыта противостояния «золотой середине», как он называл этот слой общества.

Поводом для морально-философского диспута между Раскольниковым и Порфирием Петровичем при участии Разумихина и Заметова является публикация статьи главного героя «Преступления и наказания» в газете «Периодическая речь», которой заинтересовался следователь: «одна ваша статейка: “О преступлении”... или как там у вас, забыл название» (6. 198). Статья — повод для разговора, но ее содержание не совпадает с диспутом о «двух типах людей», что многократно подчеркивается в тексте «Преступления и наказания». Излагая содержание статьи Раскольникова, Порфирий Петрович фиксирует внимание на тезисе: «...некоторая мысль, пропущенная в конце статьи, но которую вы, к сожалению, проводите только намеком, неясно... Одним словом, если припомните, проводится некоторый намек на то, что существуют на свете будто бы некоторые такие лица, которые могут... то есть не то что могут, а полное право имеют совершать всякие бесчинства и преступления, и что для них будто бы и закон не писан» (6. 198–199). Обычно именно в таком смысле и принято воспринимать статью Раскольникова — как указание на деление человечества на два класса, один из которых имеет право на преступление. Однако это уводит нас от истины; со всей очевидностью содержание статьи было другим; обратим внимание, что Раскольников решительно не согласен с пересказом Порфирия: «Раскольников усмехнулся усиленному и умышленному искажению своей идеи» (6. 199).

Не обращая на это внимания, Порфирий вторично сосредоточивает внимание окружающих на том же тезисе, пользуясь тем, что статью Раскольникова, кроме него, никто не читал. Его задача — подтолкнуть Раскольникова к беседе на тему, которая поможет ему лучше проникнуть в психологию оппонента: «Всё дело в том, что в ихней статье все люди как-то разделяются на “обыкновенных” и “необыкновенных”. Обыкновенные должны жить в послушании и не имеют права переступать закона, потому что они, видите ли, обыкновенные. А необыкновенные имеют право делать всякие преступления и всячески преступать закон, собственно потому, что они необыкновенные. Так у вас, кажется, если только не ошибаюсь?» (6. 199) — еще более заостряет эту мысль Порфирий. Обратим внимание на реакцию Раскольникова. Он понимает, что

Порфирий умышленно перевирает смысл его статьи, преследуя свою цель — вывести его на тему «о праве на преступление», однако решает принять условия игры, для вида соглашаясь с тем, что его статья именно об этом: «Раскольников усмехнулся опять. Он разом понял, в чем дело и на что его хотят натолкнуть; он помнил свою статью. Он решился принять вызов» (6. 199). Принимая навязываемую ему тему разговора, якобы связанную с его публикацией, он для вида соглашается с заведомо неверной ее трактовкой: «...вы почти верно ее изложили, даже, если хотите, и совершенно верно...» Заметим, что после этих слов Достоевский делает ремарку, указывающую на искусственность этого согласия: «(Ему точно приятно было согласиться, что совершенно верно)» (6. 199).

Однако следующей своей репликой он мягко уводит тезис Порфирия в сторону истинной идеологии своего произведения: «...я вовсе не настаиваю, чтобы необыкновенные люди непременно должны и обязаны были творить всегда всякие бесчинства, как вы говорите» (6. 199). Далее, развивая тезис, навязанный его публикации Порфирием, он говорит: «...законодатели и установители человечества, начиная с древнейших, продолжая Ликургами, Солонами, Магометами, Наполеонами и так далее, все до единого были преступники, уже тем одним, что, давая новый закон, тем самым нарушали древний, свято чтимый обществом и от отцов перешедший, и, уж конечно, не останавливались и перед кровью, если только кровь (иногда совсем невинная и доблестно пролитая за древний закон) могла им помочь» (6. 199–200). А затем одним изящным движением он опрокидывает приписывание этой мысли его произведению, указав, что об этом уже существует гигантская литература: «Одним словом, вы видите, что до сих пор тут нет ничего особенно нового. Это тысячу раз было напечатано и прочитано» (6. 200), фактически уводя эту мысль из пределов понимания ее как «теории Раскольникова» и привязывая ее к мировой философии.

В игру, которую затеяли Порфирий и Раскольников, вмешивается Разумихин, который, не зная текста статьи, принимает всё вышесказанное за выражение ее основной мысли: «Ну, брат, если действительно это серьезно, то... Ты, конечно, прав, говоря, что это не ново и похоже на всё, что мы тысячу раз читали и слышали; но что действительно оригинально во всем этом, — и действительно принадлежит одному тебе, к моему ужасу, — это то, что все-таки кровь по совести разрешаешь, и, извини меня, с таким фанатизмом даже... В этом, стало быть, и главная мысль твоей статьи заключается. Ведь это разрешение крови по совести, это... это, по-моему, страшнее, чем бы официальное разрешение кровь проливать, законное...» (6. 202–203), на что Раскольников, видя, что его поединок с Порфирием наивный Разумихин принимает за чистую монету, бросает ему реплику: «В статье всего этого нет, там только намеки» (6. 203).

Итак, мысль статьи Раскольниковова иная, и он воспроизводит ее непосредственно после опровержения трактовки Порфирия о праве на кровь со стороны части человечества по отношению к другой его части. Он говорит о другом, о том, о чем также писали многие и многие и во что со всей очевидностью верил и сам Достоевский: при выборе жизненного пути человек актуализирует в себе либо полное удовлетворение своих органических (животных) потребностей, либо согласие со своей совестью, поиск возможности реализовать свой творческий потенциал, быть человеком, «имеющим дар или талант сказать в среде своей новое слово» (6. 200). При новой встрече с Раскольниковым, когда обстоятельства изменились, Порфирий уже не свидетельствует о найденных в статье призывах к пролитию крови «устроителями человечества», но находит в ней иные свойства: 1) нереальность описываемого, 2) искренность и непосредственность изложения: «Статья ваша нелепа и фантастична, но в ней мелькает такая искренность, в ней гордость юная и неподкупная, в ней смелость отчаяния; она мрачная статья-с, да это хорошо-с. Статьеку вашу я прочел, да и отложил, и... как отложил ее тогда, да и подумал: “Ну, с этим человеком так не пройдет!”» (6. 345). Таким образом, речь в романе идет одновременно о двух морально-психологических проблемах: выборе жизненного пути в согласии/несогласии со своей совестью и о возможности пролития крови со стороны нарушителей закреплённых документально общественных норм, разного рода преобразователей сложившегося уклада жизни. Первому посвящена статья Раскольниковова, второму — диалог между Раскольниковым и Порфирием, и его тема содержится в статье лишь в виде прозрачного «намёка».

Эта сюжетная линия романа повествует о первом шаге к самоосуществлению молодого талантливого мыслителя, выступившего с яркой статьей в известном печатном органе. В комментарии к этому произведению в Полном собрании сочинений Достоевского указывается, что писательские способности Раскольниковова определены в подготовительных материалах к роману достаточно отчетливо, однако оказались не реализованными в окончательном тексте произведения. Практически все персонажи романа, знакомые со статьей Раскольниковова, отмечают литературные способности автора, с его литературным даром, как это верно отмечено в том же комментарии, «будет связывать <...> радужные надежды на будущее своего сына мать Раскольниковова» (7. 315). Заметим, что в 1860-е гг. для реализации литературного таланта не требовалось наличия серии объемистых романов, достаточно было одной-двух статей, что показывает опыт молодого журналиста, за творчеством которого Достоевский внимательно следил на протяжении всей жизни, — Виктора Петровича Буренина (1841, Москва — 1926, Ленинград), как нам представляется, основного прототипа Родиона Раскольниковова.

С начала 1860-х гг. Буренин имел репутацию блестящего и самого радикального молодого литератора России; его считали лидером «кружка молодежи»,

талантливым молодым литератором и не признающим никаких авторитетов критиком. В юности Бурениным владели «шиллеровские» настроения, он писал романтические стихи в стиле М. Ю. Лермонтова: «За всё благодарю вас: за презрение, / За смех над страстью, незнакомой вам; / За чудные, хоть краткие мгновения, / Когда я жил во сне и верил снам... / И на грядущее, не видя в нем отрады, / Боюсь я бросить сумрачные взгляды»². Характерен литературный дебют молодого радикала — в «Колоколе» А. И. Герцена. Заметим, что его крестным отцом в литературе стал писатель, который проложил дорогу к читателю дебютному роману Достоевского «Бедные люди» — Н. А. Некрасов, которому понравились сатирические куплеты Буренина «Шабаш на Лысой горе, или Журналистика в 1862 году»³. Переехав по его совету из Москвы в Петербург, Буренин быстро завоевал огромную литературную известность. Совпадают и некоторые другие черты биографии двух писателей: В. П. Буренин детство и юность провел в Москве; подобно Достоевскому, получил архитектурное образование (1852–1859), но далее, отказавшись от профессии, посвятил себя литературе.

В Петербурге Буренин быстро оказался в центре внимания читающей публики и литературного сообщества, чему немало способствовали его резкие, не считавшиеся ни с какими мнениями публицистические выступления, хлесткие пародии и сатиры, появлявшиеся практически во всех известных печатных органах. Вначале это были «Искра», «День» и «Зритель», затем — «Библиотека для чтения», «Современник» («Свисток»), «Санкт-Петербургские ведомости». Повышенное внимание к текстам Буренина в 1860-е гг. можно сравнить только с таким же вниманием к статьям В. Г. Белинского в 1840-е гг. Особый период для Буренина наступил, когда он стал сотрудником «Санкт-Петербургских ведомостей», здесь печатались его обзоры литературной и общественной жизни, подписанные псевдонимом «Выборгский пустынный». Псевдоним связан с местонахождением клиники барона Я. В. Виллие, где по прибытии в Петербург он некоторое время работал в качестве архитектора.

Особенностью творческой судьбы Буренина начиная с этого периода стал процесс его формирования как радикального мыслителя, нетерпимого к лжи и пошлости, рутинным нормам, любому стеснению свободы человека. Его публикации были направлены против людей, склонных к тому, чтобы «плыть по течению». Такого рода произведения он особенно часто создавал в период сотрудничества с «Санкт-Петербургскими ведомостями» (1863–1875 гг.). Для Буренина главным в литературе являлась не «борьба идей», но борьба творческой натуры с обволакивающей и стесняющей его свободу рутинной,

² Поэты «Искры». Л., 1933. С. 404 (Библиотека поэта. Большая сер.).

³ *Монументов Владимир* [Буренин В. П.]. Шабаш на Лысой горе, или Журналистика в 1862 году // Искра. 1862. № 46 (30 нояб.). С. 626.

предубеждениями и привычками, убивающими волю и талант человека. Предвосхищая эстетику А. П. Чехова, Буренин отказывал в ценности философскому спору, основанному на логических спекуляциях, предпочитая ему конфликт между двумя моделями жизни, реализуемыми в «мелочах быта». Этот художественный метод он сам называл «циническим реализмом».

Главное занятие Буренина-критика — вскрытие лжи и лицемерия со стороны говорящих о разных важных вещах авторитетных общественных и литературных деятелей. Отсутствие политической ангажированности (от него в равной степени доставалось и «левым», и «правым») и презрение к групповым нормам сделали его любимцем русского читателя, «специфика его позиции в полной мере раскрылась уже в “Санкт-Петербургских ведомостях”»⁴. О своем кредо публициста Буренин много позже писал: «Я с тех пор, как вступил на поприще литературы, поставил себе целью, по мере моего умения и моих сил и способностей, преследовать и изобличать всякую общественную и литературную фальшь и ложь, и в особенности фальшь и ложь, которые топчутся и лезут на пьедестал, которые прикрываются павлиньими перьями псевдолиберализма или псевдоохранительства, псевдокосмополитизма; которые, будучи, в сущности, поверхностным легкомыслием и фиглярством, стремятся изобразить из себя нечто глубокое и серьезное <...> Нельзя требовать примиряющего и елейного тона от того, кто решился принять на себя эту тяжелую роль. А роль эта действительно нелегка: надо быть человеком не от мира сего, чтобы упорно, не боясь криков и порицаний, делать свое дело так, как его разумеешь, идти прямо и твердо тем путем, который себе наметил»⁵. В своих писаниях Буренин опирался на стержневой пункт мировоззрения: теорию жесткого противостояния «гения» и «среднего таланта»; «гений», способный сказать «новое слово», по его мнению, обладал «учительской» функцией. Этим, с точки зрения И. Б. Игнатовой, он близок к А. Шопенгауэру⁶.

Фамилия главного героя романа «Преступление и наказание» также намекает на Буренина, который не скрывал своего происхождения из раскольников. Как и Раскольникову, в период вступления в литературу ему 23 года, он так же жил в бедности, пытался переводить, писал литературно-философские эссе. Ему, как и Раскольникову, была присуща полная отрешенность от каких-либо партий и столь симпатичное Достоевскому донкихотское противостояние один на один пошлости, лжи, лицемерию и предрассудкам обывателя. Каждую неделю в «Санкт-Петербургских ведомостях» печатаются его фельетоны под псевдонимом «Выборгский пустынный», в которых Н. С. Лесков — и не он один — видел «массу начитанности, остроумия и толковости». В своем

⁴ *Игнатова И. Б.* Литературно-критическая деятельность В. П. Буренина: генезис, эволюция, критический метод: Дис. ... канд. филол. наук. М., 2010. С. 33.

⁵ *Буренин В. П.* Литературные очерки // Новое время. 2-е изд. 1878. 8 дек. С. 2.

⁶ *Игнатова И. Б.* Литературно-критическая деятельность В. П. Буренина. С. 171.

письме к А. С. Суворину от 11 марта 1887 г. Лесков писал о благодарности со стороны Л. Н. Толстого Буренину «за указания», а также о том, что помимо превосходной критики у Буренина получаются какие-то «выходки», заставляя всех считать его «ругателем»⁷. Важно заметить, что звезда Буренина зажглась на литературном небосклоне России в начале 1860-х гг. как явление чего-то нового, небывалого, необычного; его тексты поражали не только смелостью суждений, но и общим духом чего-то сильного, смелого, неангажированного и свободного. Далее именно благодаря Буренину «Новое время» получило репутацию смелого печатного органа, не считающегося с авторитетами. Заметим, что Достоевский высоко ценил эту газету и дружил с ее главным редактором Сувориним.

В основе отношения Достоевского к Буренину лежал живой интерес, основанный на ощущении «дежавю»: ведь именно в таком же положении в 1840-е гг. был и сам Достоевский — быстро обретший популярность, но неистово травимый писатель — ровно 20 лет назад, в том же возрасте, что и Буренин. Разумеется, различен их вклад в литературу, характер творчества, идеология и эстетические предпочтения, но общее — состояние «белой вороны» и противостояние пошлости, «золотой середине», «рутине». Совершенно в духе героя Достоевского, в период, когда шла работа над этим произведением, молодой публицист совершал жесткие выпады против пошлости «золотой середины» в своих «Общественных и литературных заметках»: «О мои друзья! Да охранит вас богиня разума (если таковая может быть допущена в культ россиян) от прельстительных объятий этой белой, точно крупчатой и румяной буржуазы, которую зовут золотой серединой! Ее жирные и круглые руки да не обовьются никогда вокруг вашей молодой шеи. Да не прикоснутся ее намазанные душистой помадой толстые губы с противно-животной улыбкой к вашему лбу, на который свобода благородной рукой надела свежий венок, чистым поцелуем благословляя вас на битву за святое дело! Да не укачает она вас сном отупения на своих мясистых коленях, напевая долгую, противную, но одуряющую песню о тех мелких и пошлых радостях, какими любит она награждать своих любимцев!»⁸

Достоевскому был, по большому счету, симпатичен молодой литератор, который, как и он в юности, готов был ради правды «донкихотски» выйти на бой против всего и всех. Это особенно ценно в этическом отношении еще и потому, что Буренин критически относился к идеологическим романам Достоевского, а ранее — еще более критически — к его «почвенничеству». Буренин не признавал никаких авторитетов и бил наотмашь, если видел нечто идущее

⁷ Лесков Н. С. Собр. соч.: В 11 т. Т. 11. Письма. М., 1958. С. 337.

⁸ *Выборгский Пустынный* [Буренин В. П.]. Общественные и литературные заметки // Санкт-Петербургские ведомости. 1866. № 16 (16/28 янв.). С. 1.

вразрез с его эстетическими идеалами. Как одному из столпов отечественного «нигилизма», в романе «Бесы» ему пришлось по душе сатирическое изображение «либералов 1840-х гг.» (12. 258). Хотя в его откликах было немало резкостей, однако он написал слова, которые не могли не произвести впечатления на Достоевского: «Г-н Достоевский — крупный литературный талант (едва ли не самый крупный талант после г. Тургенева) и, что бы он ни писал, пишет вследствие искреннего и глубокого убеждения <...> между г. Достоевским и авторами вроде г. Стебницкого лежит целая бездна» (12. 260). И далее он писал о том, что сам Достоевский считал самым важным своим достоинством: его произведения есть «плод искреннего убеждения, а не низкопоклонства пред грубыми и плотоядными инстинктами толпы» (12. 261). Достоевский заметил это: «в разборе моего романа “Бесы” пропустил мысль, что если я и изменил мои убеждения, то произошло это во мне искренно (то есть не из видов, а, стало быть, честно), и <...> фраза эта меня даже тронула» (21. 306). В записных тетрадах Достоевского 1872–1875 гг. есть запись: «Буренина очень тонкие отметки», с ироническим прибавлением: «но допускает возможность поклониться и вершине Алтая» (21. 225).

Но в начале 1860-х гг., когда Достоевский находился в состоянии жесткой полемики со «Свистком», ему не раз приходилось отражать выпады Буренина. Начиная с 1863 г. «Искра» и «Свисток» постоянно критиковали журнал «Время», под псевдонимом Михаил Антиспатов Буренин опубликовал стихотворный памфлет «Ах, зачем читал я “Время”». Достоевский пытался ответить литературным «нигилистом» в статьях «Молодое перо», «Опять молодое перо» (20. 78–97), что вызвало новый набор памфлетов. «Почвенническая» идеология Достоевского, мысль о спасительной роли христианского нравственного идеала для страны и всего мира в целом вызывала особенно сильный сарказм Буренина; 22 февраля 1863 г. был опубликован фельетон В. П. Буренина и В. С. Курочкина «Ванна из “почвы”, или Галлюцинации М. М. Достоевского. Фантастическая сцена», который был откликом на «почвеннические» статьи в журнале «Время». Этот фельетон в издательской ф-орме представлял идеологию журнала братьев Достоевских, сравнивая ее с жабой, которая тужилась стать великой, но в результате лопнула, и от нее осталась одна только «почва»⁹. Статья «Господин Щедрин, или Раскол в нигилистах» не осталась без ответа, 25 августа 1864 г. «Искра» откликнулась на нее статьей Х. Цередринова (снова В. П. Буренина) «Видения редакторов. Ерундиада, или Начало конца». Не было у Достоевского в начале 1860-х гг. более жесткого и язвительного журнального недруга, чем В. П. Буренин. Выход из печати первых частей романа «Преступление и наказание» в рецензии, опубликованной в «Санкт-Петербургских ведомостях» от 20 марта 1866 г., критик оценил как «произрастание

⁹ Ф. М. Достоевский. Новые материалы и исследования. С. 389.

беллетристического ананаса» на «картофельных грядках “Русского вестника”». На роман «Идиот» Буренин откликнулся тремя статьями, опубликованными в «Санкт-Петербургских ведомостях». Согласно его мысли, главный герой представляет собой аномальное явление на фоне «окружающих лиц», критик позволил себе поиздеваться над названием романа, предлагая альтернативное — «Идиоты». В полемическом запале Буренин даже позволял себе шутить над каторжным прошлым Достоевского. В сценках «Приемный день у редактора» некий подвыпивший субъект навязывает издателю свою «вещицу в тепленьком роде», «записки заключенного», явно намекая на «Записки из Мертвого дома» Достоевского¹⁰. Это не мешало Достоевскому внимательно следить на протяжении всей жизни за творчеством Буренина. Так, в 1878 г., читая роман Н. Морского «Аристократия Гостиного двора» в «Ниве», он интересовался, не псевдоним ли это Буренина (30, 44), а когда книга вышла, приобрел ее и поместил в своей библиотеке¹¹. Неприятие и обида по отношению к Буренину в начале 1860-х гг. к концу десятилетия сменились симпатией, остававшейся неизменной затем на протяжении всей жизни. А посередине между двумя полярными состояниями их отношений, началом 1860-х и 1870-ми гг., был роман «Преступление и наказание», в работе над которым личность Буренина сыграла существенную роль в формировании образа Родиона Раскольниковова.

Существует мнение, что вымышленное название газеты, где была опубликована статья Раскольниковова, намекает на «Русскую речь». Но еще более вероятно, что Достоевский, используя столь любимый им метод криптографии, сознательно уводит читателя от истинного названия газеты, где статья такого рода на самом деле появилась, — «Санкт-Петербургские ведомости». По словам Порфирия, статья вышла из печати «два месяца назад» (6. 198), т. е. в течение 1865 г., учитывая, что действие романа происходит в июле того же года. Обратим внимание на то, что название газеты, которую в Петербурге называли просто «Ведомости», сохранилось в подготовительных материалах к роману: «Скажите, статья в “Ведомостях” *ваша*?» (7. 184); «Скажите, в “Ведомостях” это *ваша* статья?» (7. 185).

Судя по всему, эти записи намекают на фельетон Выборгского пустынноика, опубликованный 31 октября / 12 ноября 1865 г. в рубрике «Общественные и литературные заметки» в «Санкт-Петербургских ведомостях», с подзаголовком: «Некоторые размышления о том, что каждому смертному, желающему быть истинно счастливым человеком, следует найти себе “настоящую линию” и не заходить на ней дальше известной точки <...>». В статье проводится мысль о жестком противостоянии двух концепций жизни: «настоящей»

¹⁰ Буренин В. П. Приемный день редактора // Библиотека для чтения. 1863. Т. 180. № 12 (декабрь). Отд. II. Очерки литературного быта. С. 8–9.

¹¹ Гроссман Л. П. Библиотека Достоевского. По неизданным материалам. Одесса, 1919. С. 132.

и «ненастоящей», ее смысловым центром является моральный критерий, заставляющий человека выбрать тот или иной уровень свободы в реализации своей жизни. Первая из моделей значительно более насыщенная и ценная, однако полна опасностей и чревата преступлением, вторая — творчески бессодержательна, но наполнена удовольствиями и наслаждениями: «Никто не усомнится в том, что наше предназначение на Земле состоит специально в исполнении заветов той зиждущей и охраняющей мир силы, которая способна проявлять себя столь же легко, хоть, например, в образе блаженной памяти гегелевского “Духа” с его исхождениями из себя и возвращениями обратно, как и в образе городского, охраняющего порядок на городских стогнах. Сообразно такому нашему предназначению, мы должны главнейшим образом уразуметь тот путь, по которому нам присуждено, так сказать, свыше совершать свое течение, отгадать ту роль, в которой нам предопределено фигурировать на сцене жизни. От более или менее удачного уразумения и прозрения зависит больше или меньше счастье наше на Земле. Блажен тот, кто, как говорится, попал на “настоящую линию”! Если ему предназначена “линия” роскошная, то всё, чем красна наша жизнь, ему приложится: для него раскроются объятия благонамеренных и награжденных солидными чинами друзей; вокруг его шеи обовьются белые, полные и гибкие как змеи руки прелестных созданий, и их жаркие уста прильнут к его розовым щекам, покрытым густыми, сообразно с саном, бакенбардами; перед ним благоговейно преклонятся подчиненные, с которыми он будет здороваться не только двумя перстами, но даже малейшим кончиком одного перста, его будут носить, подобно вихрю, необыкновенно сильных и красивых статей рысаки, с помощью которых он передавит в свою жизнь значительное количество прохожих, он будет потреблять роскошные яства и упиваться тонкими винами; словом — жизнь его уподобится, так сказать, швейцарскому сыру, купающемуся в сливочном масле. Перевертывая медаль на другую сторону, мы можем изобразить жизнь и того субъекта, которого линия хотя и настоящая, но не роскошная. Он не будет иметь целую клику друзей с чинами и орденами; но зато Небо всенепременно пошлет ему одного столь преданного, что сей посрамит свою преданностью даже древних диоскуров; руки многочисленных красавиц оставят его в покое, но одна какая-нибудь ручка с пальцем, подобным описанному Виктором Гюго, и в котором будет

Quelque chose de létoile,
Quelque chose de l’oiseau,

обнимет его шею и вообще окажет ему такие ласки, что о них придется печатать в газетах как о явлении, выходящем из круга обыденных фактов. Подчиненные будут кланяться ему, ибо без подчиненных и их поклонов немислимо существование даже малейшего атома; рысаки не унесут его как ветры, но зато все извозчики будут с него брать за беспримерные концы не дороже

гривенника или Бог наградит его такую крепостью ног, что они легко возмогут совершить путь от Песков на Васильевский и обратно. В конце концов жизнь его тоже уподобится сыру, катающемуся в масле, хотя сыр этот — мещерский, а масло — чухонское. Из всего вышеизложенного читатель может видеть, как хорошо и выгодно существовать в сем мире, отыскать “настоящую линию” для своего существования. Однако нужно заметить, что дело еще не может ограничиваться только обретением такой линии: найдя ее, следует строго наблюдать, чтоб течение по ней совершалось до известной точки, за которую не следует переступать никоим образом, ибо подобное преступление грозит если не гибелью, то расстройством правильного течения. <...> Так, повторяем опять, перешагивание за известную точку на линии столь же убыточно, сколько бесполезно...»¹²

В одной из следующих своих «Заметок» критик детально анализирует душевное состояние человека, потрясенного осознанием «гибельного направления мира» и погруженного в бездну «гражданских слез»; он стремится исправить мироздание по-своему, он «радикал», у него «энергическое лицо» и «порывистая речь», и он напоминает Буренину одновременно и Брута, и Марата: «...он так же неряшлив, как знаменитый “друг народа”, и неряшлив не одною своей внешностью <...> но и всем своим существом», «вместо крови в его сердце струится настоящая грязь, как доказывают все его полемические статьи, писанные <...> “кровью сердца”. А сонм этих юношей, готовых за свободу и право человечества так благородно и так самоотверженно... — болтать с утра до ночи»¹³. Смысл этой прозрачной замены слова — «болтать» после четырехточия — был внятен читателю, хорошо понимающему эзопов язык радикальной русской публицистики в ее противостоянии цензуре.

В 1860-е гг., в связи с реформами убыстрился процесс коммерциализации всех уровней социального устройства страны, и тема выбора пути, которую поднимал И. А. Гончаров в «Обыкновенной истории», обрела экзистенциальное значение для миллионов молодых людей, вступающих в жизнь. Это чутко ощутил Буренин, и именно к молодым людям, ощущающим в себе талант и требующие реализации жизненные силы, адресовано его эссе. Второе основание для появления такого рода публикаций — это быстрый рост массового читателя, для которого газета была важнее «толстого» журнала.

Что же касается влияния Буренина на творчество Достоевского в дальнейшем, то оно продолжалось. Типичный «шестидесятник» и «нигилист», Буренин менее других считал себя связанным рамками приличия: И. А. Гончаров и Н. С. Лесков видели в нем «бесцеремонного циника», «который только

¹² *Выборгский Пустынный* [Буренин В. П.]. Общественные и литературные заметки // Санкт-Петербургские ведомости. 1865. № 286 (31 окт. / 12 нояб.) С. 1.

¹³ *Выборгский Пустынный* [Буренин В. П.]. Общественные и литературные заметки // Там же. 1866. № 30 (30 янв. / 11 февр.) С. 1.

и выискивает, чем бы человека обидеть, приписав ему что-нибудь пошлое», в похожем тоне высказывались и другие литераторы. Желчный нарратив Буренина, вероятно, оказал влияние на формирование этического наклонения повествователя «Записок из подполья» Достоевского; эпиграфом к этому произведению можно поставить строки из стихотворения Буренина: «Нынче я угрюм и злобен, / Надоел я сам себе: / К праздной лени неспособен, / Неспособен и к борьбе. / Скорби сердца не измерить, / Отвращение от всего... / Ах, во что ж могу я верить / И кого любить, кого? / Так мне Божий свет не весел — / Просто взял бы да гуртом / Человечество повесил / И повесился потом»¹⁴. Другое произведение, связанное с литературным отражением буренинского нарратива, — «Бобок». Г. Я. Галаган считает, что сочинения Буренина предопределили сюжет «Бобка», а также формирование повествователя, обозначенного словосочетанием «одно лицо»: Пьер Бобо — издевательская переделка в фельетонах Буренина имени Петра Дмитриевича Боборыкина (9. 93), что Достоевский отметил в своем эссе «Из дачных прогулок Кузьмы Пруткова» (1878) (21. 404, 407–409). Не исключено, что буренинский рационализм и «циничный» прагматизм лежат в основании мировоззрения и философских спекуляций Смердякова в романе «Братья Карамазовы».

Стихи Буренина о И. С. Тургеневе, опубликованные в «Искре» («Парижский альбом»), зло высмеивают его в роли «великого писателя», в речах которого рифмуется «Мерси» и «Христос спаси»: «В русской церкви за обедней / Весь beau monde наш собрался; / Там Тургенева я встретил; / Поболтали с полчаса. / “Каково, Иван Сергеич, поживаете?” — „Мерсі. / Всё пишу о нигилистах — / Русь от них Христос спаси!”» Не начало ли это темы «великого писателя» Кармазинова в романе Достоевского «Бесы», автора романа «Мерси»?

В своей жизни Буренин пережил три этапа, каждый из которых характеризовался определенной репутацией: 1860-е гг. — «молодое перо», опровергающий все традиции и сложившиеся мнения дерзкий «нигилист» и безжалостный памфлетист («Искра», «Санкт-Петербургские ведомости»); 1870–1880-е гг. — сокрушающий авторитеты маститый критик, по популярности равный В. Г. Белинскому в 1840-е гг., и последние три десятилетия — брюзжащий на весь белый свет старый циник, который прилюдно и никого не стесняясь свел в могилу поэта Надсона¹⁵.

На протяжении всех трех этапов Буренин делал четыре основных дела: 1) высмеивал и ниспровергал литературные авторитеты, казалось, он тем более наливался желчью, чем большей популярностью пользовался автор, о котором он писал, 2) проповедовал литературное направление, которое можно

¹⁴ Буренин В. П. Песни и шаржи. СПб., 1892. С. 15–16.

¹⁵ Рейтблат А. И. Буренин и Надсон: как конструируется миф // Новое литературное обозрение. 2005. № 5. С. 154–166.

охарактеризовать как бытовой или социальный натурализм и который он сам называл «циническим реализмом» (или «наглым реализмом»)¹⁶, 3) вместе с А. С. Сувориным создал жанр газетно-журнального фельетона, который утвердился затем в отечественной журналистике вплоть до наших дней, 4) развивал в своих критических очерках и памфлетах идею о самом важном из всех противостояний, которые расслаивают человеческое сообщество — о противостоянии талантливого человека и обывателя, «человека рутины», всегда готового уничтожить всё, что не уместается в рамки его неширокого кругозора. За всеми этими направлениями деятельности критика с начала 1860-х гг. внимательно и заинтересованно наблюдал Достоевский. Его всегда интересовали люди такого типа, и в конечном итоге характер Буренина и ряд его статей из продолжающегося фельетона «Общественные и литературные заметки», которые читал писатель в период написания романа «Преступление и наказание», лег в основание характера и первой пробы пера главного героя этого произведения Родиона Раскольникова.

2.2. Привидение Марфы Петровны из кошмара Свидригайлова («Преступление и наказание») и повесть Даниэля Дефо «Правдивый рассказ о явлении призрака некоей Миссис Вил»

Рассказывая Раскольникову о своих отношениях с Марфой Петровной, которая, по слухам, была им убита, Свидригайлов задает ему вопрос, верит ли он в привидения, и рассказывает о том, что его «наяву» «Марфа Петровна посещать изволит» (6. 218–219). В романе о причинах ее смерти говорится вскользь и довольно неясно, но в черновиках к роману есть такое описание: «Свидригайлов вышел из себя и отколотил ее (первый раз в жизни, собственно, по страшной досаде, что <Авдотья Раскольникова> выходит за Лужина) <...>». Марфа Петровна была расстроена, слегла, в город не успела съездить исплетничать свое горе, под вечер пошла в купальню и умерла ударом» (7. 163). Помимо Свидригайлова, которому Марфа Петровна привиделась «наяву», она также является Пульхерии Александровне во сне, и также в облике привидения: «...вся в белом... подошла ко мне, взяла за руку, а сама головой качает на меня, и так строго, строго, как будто осуждает...» (6. 169). К Свидригайлову покойная жена в облике привидения приходит три раза: «Впервой я ее увидел в самый день похорон, час спустя после кладбища. Это было накануне моего отъезда сюда. Второй раз третьего дня, в дороге, на рассвете, на станции Малой Вишере; а в третий раз, два часа тому назад, на квартире, где я стою, в комнате; я был один. — Няяву? — Совершенно. Все три раза наяву. Придет, поговорит с минуту и уйдет в дверь; всегда в дверь. Даже как будто слышно» (6. 219).

¹⁶ *Игнатова И. Б.* Литературно-критическая деятельность В. П. Буренина. С. 139.

В комментарии Полного собрания сочинений к указанному эпизоду романа «Преступление и наказание» указано, что в 1860-е гг. в России «наряду с интересом к вопросам криминалистики заметно оживился интерес и к проблемам психиатрии. В очерках теорий уголовного права, на страницах созданного в 1865 г. журнала “Архив судебной медицины”, при анализе различных степеней вменяемости, извиняющих или оправдывающих преступника, рассматривались и вопросы о связи явлений жизни физической с явлениями жизни психической, анализируются случаи галлюцинаций (см.: Учебник уголовного права, составленный В. Спасовичем. Т. I. Вып. 1. СПб., 1863. С. 116–128)» (7. 411).

Более вероятен другой источник этого эпизода — произведение Даниэля Дефо (Daniel Defoe, 1660–1731) «Правдивый рассказ о явлении призрака некоей миссис Вил» (1706), возможно, также «Дневник чумного года» (1722) и «Отчет об истории и реальности привидений» (1727) того же автора. Эти тексты были хорошо известны русской читающей публике XVIII–XIX вв. «Дневник чумного года» (*De Foe Daniel. The History of the Great Plague in London with an Introduction by the Rev. H. Stebbing M.A., Author of “Lives of Italian Poets”.* London. S. a. [1722]), был, к примеру, в библиотеке Пушкина, по его мотивам написан «Пир во время чумы»¹⁷. В указанных выше произведениях получила свое воплощение одна из характерных черт повествовательной манеры Дефо, которая выражалась в осознанном стремлении придать своему рассказу форму исторического свидетельства. Исследователями отмечено, что, когда Дефо обращался в своих сочинениях к теме явления привидения, его описания «отличались удивительной точностью», так, например, в «Правдивом сообщении о появлении призрака некоей миссис Виль» «привидение непринужденно пьет чай и признаётся, что надетое на нем платье уже побывало в чистке»¹⁸. Как указывает К.Н. Атарова, это произведение заставило многих уверовать «в возможность общения с потусторонним миром»¹⁹.

Следует отметить, что «Правдивый рассказ о явлении призрака некоей миссис Вил на следующий день после ее смерти некоей миссис Баргрэйв в Кентербери 6 сентября 1705 года», впервые опубликованный 5 июля 1706 г., многократно воспроизводился в составе известной и популярнейшей книги Дрелинкура (Charles Drelincourt; 1595–1669) «Защита христиан от страхов перед смертью, вместе с уместными наставлениями касательно того, как подготовить себя к достойной кончине. Написано на французском языке покойным

¹⁷ Модзалевский Б.Л. Библиотека А.С. Пушкина. СПб.: Тип. Императорской Академии наук, 1910. С. 219.

¹⁸ Атарова К.Н. Вымысел или документ? Примечания // Дефо Д. Дневник чумного года. М., 1997. С. 398. (Сер. «Литературные памятники»).

¹⁹ Там же. С. 360.

священником протестантской церкви Парижа Ч. Дрелинкуром в 1635 г.»²⁰. Рассказ Д. Дефо неоднократно публиковался также в Полном собрании сочинений Вальтера Скотта во французском переводе, например: *Relation véritable de l'apparition d'une mistress Veal le lendemain de sa mort une mistress Bargrave Canlorbéry le Septembre 1705, etc. // Oeuvres complètes de Sir Walter Scott. Tome neuvième. P. 383–391.* Указанное выше стремление Д. Дефо к правдоподобию в его фантастических повествованиях подчеркивал и В. Скотт в приложенном к этой публикации очерке: «Заметки биографические и литературные о Даниэле Дефо»²¹.

Другой стороной вопроса является концепция, в соответствии с которой человек в болезненном состоянии получает возможность видеть призраки умерших людей. Эта мысль проводится во всех указанных текстах Дефо. Писатель настаивал, что способность восприятия привидений может оказаться доступной человеку, пребывающему в болезненном состоянии или стоящему на пороге смерти, поскольку эта ситуация резко обостряет его видение реальности, в результате чего он способен прикоснуться к вещам, недоступным для восприятия людям физически здоровым. Этим, по его мнению, объясняется то, что во время эпидемии чумы в Лондоне «люди, что ни день, сообщали о своих видениях»; повествователь «Дневника чумного года» описывает, как он «увидел толпу на улице, подошел к ней из любопытства и обнаружил, что все уставились в небо, надеясь разглядеть то, что только что ясно увидела одна женщина, а именно: ангела в белых одеждах с огненным мечом в руках, размахивающего им над головой»; «стоит человек и смотрит мимо палисадника на кладбищенский дворик; его обступил народ, заполонив проулок и оставив лишь малюсенькую щелку для проходящих мимо; человек говорит громко, с видимым

²⁰ *Drelincourt Ch.* The Christian's defence against the fears of death: with seasonable directions how to prepare ourselves to die well. Translated into English by Marius D'Assigny B. D. With an account of the author and his last minutes; and a true relation of the apparition of mrs. Veal after her death to mrs. Bargrave. The twenty-sixth edition. Liverpool, 1810 (текст Дефо находится на с. 9–20 книги); The apparition of mrs. Veal (the next day after her death) to mrs. Bargrave. At Canterbury, the Eighth of September 1705 // The Christian's defence against the fears of death: with seasonable directions how to prepare ourselves to die well. Writt en originally in French by the late reverend divine of the Protestant Church of Paris Charles Drelincourt. Translated into English by Marius D'Assigny B. D. A new edition, corrected and embellished with a portrait of the author. With an account of the author and his last minutes. Edinburgh, 1816 (текст рассказа Дефо в этой книге находится на с. 1–8 второй пагинации). На русском языке выдержавшая до 1860-х гг. шесть изданий книга Дрелинкура выходила без этого произведения Д. Дефо: Сокровище сладчайших утешений против ужасов смерти, или Изящнейший способ спокойно умереть. Перевел с иностранного московский священник Николай Виноградский. М., 1802 (6-е изд.: 1855).

²¹ *Scott W.* Notice Biographique Et Litt raire sur Dauiel De Foe // Oeuvres complètes de Sir Walter Scott. Tome neuvième. Liège, 1828. P. 361 (очерк Вальтера Скотта находится на с. 322–376 издания).

удовольствием, указывая то на одно место, то на другое. Он утверждает, что видит привидение, разгуливающее вон у той могильной плиты; человек описывает его наружность, позы и движения так точно, что до глубины души изумлен, почему остальные не видят его столь же явственно, как и он сам»²².

Подобная мысль содержится в записи, сделанной Достоевским в его записной тетради во время работы над «Преступлением и наказанием»: «NB. Суждение его о явлении призраков. Говорит, что призраки являются только в нездоровом состоянии, стало быть, нелепость. Неправильное логическое суждение: отчего не сказать так, что они могут только являться в привычном неорганическом состоянии и совершенно мы с ними соприкасаемся, когда разрушается наш организм. А что здоровому не являются, так это и понятно: тут сама природа противится призракам, ибо для порядка и для полноты жизни, а более всего для порядка, нужно, чтоб мы жили одною жизнью, а не двумя (за 2 зайцами), так что тут сама природа себя защищает и отстаивает от другого мира, то есть от призраков. Чуть же расстроен организм, и мы способны становимся тотчас соприкасаться с призраками и с другими мирами. Так что это и правильно, что явление призраков есть признак нездорового организма, из чего, впрочем, совсем нельзя заключить, что призраки не существуют» (7. 165).

Эта мысль встречается не только в романе «Преступление и наказание». Такую же способность получает, лишаясь нормального душевного состояния за счет неумеренного потребления алкоголя, повествователь повести «Бобок»²³. Находясь на грани умопомешательства, он в состоянии видеть и даже слышать диалоги призраков, получая ту же степень обостренного восприятия инобытия, которую имели умирающие от лондонской чумы в описании Дефо: «Да будешь ли ты, Иван Иваныч, когда-нибудь трезв, скажи на милость? Странное требование. Я не обижаюсь, я человек робкий; но, однако же, вот меня и сумасшедшим сделали. Списал с меня живописец портрет из случайности: “Все-таки ты, говорит, литератор”. Я дался, он и выставил. Читаю: “Ступайте смотреть на это болезненное, близкое к помешательству лицо”» (21. 41–42). Комментаторами Полного собрания сочинений писателя отмечена близость характера повествователя и литературного стиля «Бобка» герою и его дневнику из «Записок сумасшедшего» Н. В. Гоголя (21. 402–403). Так же как и герои Д. Дефо, Поприщин начинает «слышать и видеть такие вещи, которых никто еще не видывал и не слыхивал»²⁴. Равным образом и у литератора «Бобка» в корне изменяется мироощущение, с ним «что-то странное происходит», он вдруг начинает «видеть и слышать какие-то странные вещи» (21. 43), в частности — беседы умерших людей между собой.

²² Дефо Д. Дневник чумного года. С. 41, 44.

²³ Впервые опубликовано: Гражданин. 1873. № 6 (5 февр.). С. 162–166.

²⁴ Гоголь Н. В. Записки сумасшедшего // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. Т. 3. [М.; Л.], 1938. С. 195.

Призраки, балансирующие в зыбком пространстве, отделяющем реальность от потустороннего мира, регулярно появляются в произведениях Достоевского. Один из первых в хронологическом порядке — в «Господине Прохарчине»: «Тут лысый человечек, тоже, вероятно, нисколько не замечая, что действует как призрак, а вовсе не наяву и в действительности, показал ровно аршин с вершком от полу и, махнув рукой в нисходящей линии, пробормотал, что старший ходит в гимназию; затем <...> нахлобучил на глаза свою шляпенку, тряхнул шинелью, поворотил налево и скрылся» (1. 250). Интерес к этой теме распространялся и на редакторскую деятельность Достоевского. В 1864 г. в возрожденном журнале братьев Достоевских «Эпоха» была опубликована повесть И. С. Тургенева «Призраки», наполненная мистическими откровениями. 23 декабря 1863 г., получив повесть, Достоевский писал Тургеневу, что в этом произведении «много реального»: «...тут главное — понять эту реальную сторону. <...> Это реальное — есть тоска развитого и сознающего существа, живущего в наше время, уловленная тоска» (28, 61). Достоевский нашел в повести Тургенева идею, которой сам живо интересовался в 1860-е гг.

В «Братьях Карамазовых» Иван Федорович склонен трактовать образы Алеши и Катерины Ивановны как «милые призраки» (14. 254–255), которые, правда, легко отлетают от него под дуновением воздуха. Но вскоре он с головой погружается в это состояние — ему наяву является черт, «джентльмен в клетчатых панталонах», цитирующий европейских классиков философской мысли и оперирующий тезисами философии окказионализма (15. 69–85). Разъясняя смысл этого эпизода, в письме от 10 августа 1880 г. издателю своего произведения, редактору журнала «Русский вестник» Н. А. Любимову, Достоевский объясняет важность соответствующих глав романа, добавляя: «...право, я не хотел оригинальничать. Долгом считаю, однако, Вас уведомить, что я давно уже справлялся с мнением докторов (и не одного). Они утверждают, что не только подобные кошмары, но и галлюцинации перед “белой горячкой” возможны. Мой герой, конечно, видит и галлюцинации, но смешивает их со своими кошмарами. Тут не только физическая (болезненная) черта, когда человек начинает временами терять различие между реальным и призрачным (что почти с каждым человеком хоть раз в жизни случалось), но и душевная, совпадающая с характером героя: отрицая реальность призраками, когда исчез призрак, стоит за его реальность. *Мучимый безверием, он (бессознательно) желает в то же время, чтоб призрак был не фантазия, а нечто в самом деле*» (30₁, 205). Не случайно в романе «Братья Карамазовы» Иван фиксирует время — 12 часов ночи — когда призрак черта исчезает (15. 85).

Ключом к объяснению появления такого рода «фата-морган» перед героями Достоевского является учение об идеях, обладающих самостоятельным

существованием, составляющих центральную часть философии Мальбранша²⁵. По Мальбраншу, человек не воспринимает существа вещей с помощью внешних чувств; полученные с их помощью данные о размере, цвете, твердости, вкусе предметов есть лишь произвольные плоды нашего воображения. Реальность в ее действительном виде постигается с помощью чистого мышления, одно из важнейших проявлений которого — математические выкладки, самым непосредственным образом указывающие на существование Бога. Идея никак не может быть во власти разума человека, существа принципиально конечного; любой образ, возникающий в нашем сознании, является отголоском, более или менее ясным, сущности, пребывающей за пределами нашего разума, временами, как это происходит при явлении призраков, намекающей на иные сравнительно с нашим бытийным состоянием онтологические возможности. Отсюда Мальбранш делает вывод, что «бесконечность» существует как необходимый вектор мышления и духовного статуса человека. Таким образом, с одной стороны, идеи становятся реальными сущностями, независимыми от человека, кроме того, они отгораживают человека от реального мира, который оказывается ему недоступен — невидим и непостижим. А временами — видим в такой форме, которая лишь удручает его всё более и более, — привидений и иных «фата-морган».

Очевидно, что «призраки», тревожащие время от времени персонажей произведений Достоевского, не просто игра воображения автора или заимствования из предшествующей литературы, они суть отражение глубоких размышлений писателя-философа о месте человека во Вселенной и его возможности видеть мир шире жестких предписаний наших органов чувств.

2.3. Николая Мальбранш в рукописях и тексте романа «Преступление и наказание»

Дважды повторенная каллиграфическая запись «Малебраншъ» обнаруживается в записной тетради Достоевского 1864–1865 гг. среди черновых заметок к роману «Преступление и наказание» (илл. 2)²⁶. Имя французского философа Николая Мальбранша (Nicolas Malebranche; 1638–1715) до сей поры находится за пределами круга авторов, зафиксированного в литературе о писателе²⁷; нет

²⁵ См. главу: Николая Мальбранш в рукописях и тексте романа «Преступление и наказание».

²⁶ РГАЛИ. Ф. 212. Оп. 1. Ед. хр. 4. С. 150.

²⁷ Исключением является упоминание имени Мальбранша Л. П. Гроссманом. Комментируя отзвуки «Мемуаров Дьявола» Ф. Сулье в репликах «черта» в диалоге с Иваном Карамазовым, он заметил, что «черт “Мемуаров” пародирует библию, цитирует Дидро и Ювенала, мадам де Сталь, Мальбранша и Вольтера» (*Гроссман Л. П. Поэтика Достоевского*. [М.], 1925. С. 41). В «Мемуарах Дьявола» Ф. Сулье во время спора, который идет между

моменту выяснилось, что каллиграфические записи Достоевского — не случайные письменные упражнения, но важнейшая часть его рукописного наследия, и эта ошибка исправляется.

Монументальный труд Николая Мальбранша «Разыскания истины» (*Malebranche N. De la recherche de la verite. 1674–1675*) на протяжении XVIII и XIX вв. был существенным компонентом европейской философской жизни; в первые пять лет после первой публикации вышло шесть изданий книги, тут же появились и переводы, в том числе на латинский язык. Книга переиздавалась десятки раз, имея особенную популярность, помимо Франции, в Германии, Голландии и Англии. Мальбранш исправлял и переделывал труд своей жизни от издания к изданию в течение сорока лет, вплоть до последнего прижизненного — 1712 г. Методологически связанная с окказионализмом философия Мальбранша для представителей самых различных философских школ служила важным инструментом борьбы с материализмом и сенсуализмом; особенной популярности она достигла к середине XIX в. Влияние этого мыслителя на философско-религиозную мысль Европы было более чем значительным²⁸. Следы философии Мальбранша обнаруживают и в творчестве русских писателей²⁹.

Достоевский мог читать «Разыскания истины» только в оригинале, так как перевод на русский язык состоялся лишь в начале следующего столетия³⁰. Наиболее близким к интересующему нас моменту (1864–1866 гг., работа над романом «Преступление и наказание») было издание 1853 г.³¹, хотя не исключено, что писатель познакомился с этим трудом в юности, в период обучения в кондукторских классах Главного инженерного училища (1838–1841 гг.), когда он интенсивно осваивал библиотеку училища. Исходя из общего принципа использования языка «каллиграфии» в творческом процессе Достоевского (сосредоточенное обдумывание определенной идеи или концепции, связанной с обозначенной «каллиграфической» записью темой), можно поставить вопрос: какие именно концепции Мальбранша и в связи с какими мотивами задуманного произведения были предметом размышлений писателя?

Последние четыре страницы записной тетради 1864–1865 гг. (РГАЛИ. Ф. 212. Оп. 1. Ед. хр. 4. С. 149–152) образуют текстовый блок, содержащий наброски к первому варианту «Преступления и наказания» (повести «Исповедь преступника»), две записи «Малебраншъ» находятся на странице 150-й

²⁸ Смелова Е. Б. Вступительная статья // Мальбранш Н. Разыскания истины. М., 1999. С. 28–29.

²⁹ Бочаров С. Г. Французский эпиграф к «Евгению Онегину» (Онегин и Ставрогин) // Московский пушкинист. I. М., 1995. С. 213.

³⁰ Мальбранш Н. Разыскания истины: Т. 1–2. СПб., 1903–1906.

³¹ Oeuvres de Malebranche. Serie 2. Recherche de la verite / Collationnee sur les meilleurs textes et precedee d'un introduction, par M. Jules Simon. Charpentier, 1853.

и являются своего рода письменным завершением очередного «плана» произведения; предшествующие страницы тетради заняты подготовительными материалами к статье об идеологии «почвенничества» для журнала «Эпоха». Из этого явно следует, что имя и концепции Николая Мальбранша оказались в круге внимания Достоевского во время работы над замыслом «Преступления и наказания» на самом раннем этапе создания этого произведения.

На предыдущей странице под номером 149 под заголовком «Примечания к “Исповеди”» писатель формулирует основную канву переживаний Раскольникова после совершения им преступления: «NB. Да, вот, поди и объяви: скажут, глупо, убил без причины, взял 280 руб. и на 20 руб. вещей. Вот если б 15 000 али я Краевского убил и ограбил, вот тогда б не смеялись <...> Вообразал, что двумястами себя обеспечит и всех счастливыми сделает. Не поверят моему плану, когда я буду об нем толковать. О позор, позор!» (7. 92). Две записи «Малебраншъ» появляются на следующей странице, после того как, в продолжение этого текста, Достоевский отмечает: «СЕЙЧАШНИЕ СПРАВКИ. Бакалин, о болезни, Разумихин — те начали говорить об убийстве — вдруг входит Лужин, разговор с ним, заминается, о молодом поколении. Тот продолжает об убийстве Бакалину, Лужин слушает и ждет, рассказ об убийстве дает ему повод начать разговор о том, что начинается разлад, о молодом поколении. Его выходки, что это по вашей же теории. “А правда ли, что вы благодеяния делаете?” (Лужин сам проговорился.)

— Ваша матушка женщина восторженная.

— А не хотите ли в шею?

— Что ты! Что ты!

(Когда Лужин ушел.) Он их выгоняет, спит, вечером ушел как безумный, молитва. NB (Сестрица послала, только она велела не говорить, что послала.) Аристов и его история. Он приходит к нему: “А признайтесь, это вы сделали”. У Дюссо. Наивно. Продает сестру франту с К-го бульвара. Бьет сестру и отнимает у ней всё. Купил фальшивые билеты. Рейслер. Лужин употребляет его. Бьет мать. Сестра уезжает с Кохом в Москву. “У нас в классе одного учителя дразнили...”

— Как это всё гадко, как это всё низко! — говорит он. — Царить над ними!» (7. 92–93).

Воспроизведение этих заметок в полном объеме необходимо потому, что они, и в целом и по отдельным частям, имеют аллюзивный адрес в философии Николая Мальбранша. Основные темы записей: моральная и юридическая стороны недавно произошедшего убийства старухи-процентщицы (Раскольников скрывает, что это сделал он), общий «разлад в молодом поколении» (увлеченность несбыточными и опасными мечтами), жестокость социальной реальности (продажа сестры, избияния матери со стороны «Аристова») и главное — стремление Раскольникова исправить настоящее положение дел,

единственное средство для чего он видит в том, чтобы «царить» над нравственно разложившимися согражданами и тем самым спастись, уйти за пределы предложенных ему обществом правил строительства его жизни.

Фабула о преступлении, совершённом во благо, с конечной целью сделать людей счастливыми, исполненном как результат теоретических построений, основанных на идее принесения в жертву себя и других ради изменения жизни к лучшему, сложилась в сознании Достоевского на самом раннем этапе работы над этим произведением (28, 136–139). «Теория» Раскольниковова основана на подразделении людей на два разряда: «обыкновенных», смысл существования которых сводится к воспроизведению себе подобных, и «особенных», способных сказать «новое слово» — разумеется, преступив при этом закон, фиксирующий устаревшие нормы и тем самым мешающий их деятельности. Свой замысел Раскольников осуществляет в два этапа: 1) на теоретическом уровне, в статье, формулирующей эту концепцию, и 2) на практическом уровне, совершая преступление (убийство процентщицы) в качестве первого шага к поставленной цели — «царить над ними», так как другого способа восстановить попорченную справедливость не существует.

Фактически речь идет о молодом ученом, который пытается совместить свою гипотезу с реальной жизнью. Психологический процесс, который сопутствует такого рода совмещению, получил детальное описание в книге Мальбранша: «С учеными случается то, что с путешественниками. Если путешественник, по несчастью, собьется с дороги, то чем дальше подвигается он, тем больше удаляется от места назначения. Он плутает тем больше, чем быстрее идет и чем больше спешит прибыть на желанное место. Так страстное стремление к истине заставляет людей набрасываться на книги <...> или же они измышляют химерическую систему вещей»³². В специально посвященной опасности ложных доктрин главе «Об изобретателях новых систем» Мальбранш говорит о существовании двух основных типов людей: имеющих «большие способности, чтобы найти какую-нибудь истинную систему» и «средних умов», «обладающих слишком узким кругозором, чтобы увидеть всё необходимое для установления какой-нибудь системы. Они останавливаются на небольших затруднениях, которые обескураживают их, или на некоторых проблесках познания, ослепляющих их; они не обладают таким широким кругозором, чтобы охватить разом обширный предмет весь в целом»³³. Однако, подчеркивает Мальбранш, впасть в заблуждение могут в равной степени и первые, и вторые: «...какою бы обширностью и проницательностью ни обладал ум, если при этом он не свободен от страстей и предрассудков, ждать от него нечего. Предрассудки овладевают какою-либо способностью ума и заражают остальные. Страсти

³² Мальбранш Н. Разыскания истины. СПб., 1999. С. 185–186.

³³ Там же. С. 200.

же всячески спутывают все наши идеи и заставляют нас почти всегда видеть в предметах всё то, что мы желаем в них найти»³⁴; «...от времени до времени появляются книги, достаточно подтверждающие только что сказанное, ибо есть даже лица, которые в самом начале своих сочинений указывают, что изобрели какую-нибудь новую систему, и хвалятся этим»³⁵.

В своей книге Мальбранш детально анализирует феномен «гордого теоретизирования», которое, по его мнению, неизбежно приводит к подразделению человечества на «избранных» и «обыкновенных», что в итоге таит в себе большую опасность — и для самого «теоретика», и для общества. В главе VIII книги («О желании казаться ученым. О разговорах лжеученых. Об их сочинениях») философ характерным образом объединяет в одно целое книгу, сочиненную «из тщеславия», и уголовное преступление. Согласно его мнению, «гордых теоретиков» в научные исследования вовлекает «желание казаться выше других <...> в них пробуждается страсть и желание превосходства, и она увлекает их»³⁶. Далее философ детально анализирует особое «настроение ума, которое заставляет людей хвалиться преступлениями, которых другие не смеют совершить»³⁷. Основным мотивом и для того, и для другого является, по мнению Мальбранша, ощущение себя «избранным», «необыкновенным» человеком, которому разрешена большая степень свободы, чем окружающим; описанию специфических трудностей в жизни такого рода людей посвящена в его книге целая глава. Согласно его мнению, для человека, наделенного выдающимся умом и талантом и не желающего быть затоптанным толпой посредственностей, которые естественным образом будут считать его «белой вороной» или преступником, необходимо попытаться «насколько возможно, приспособиться к общему уровню; ибо ничто так сильно не возбуждает зависти и неприязни людей, как то, если им покажется, что вы имеете мнения незаурядные»³⁸. Кроме того, этим «избранным» нужно быть очень осторожными в открытии известных им «сокровенных истин»: «...глубокое и не общепринятое благочестие весьма нередко лишает бенефиций»³⁹.

Склонность к совершению преступления, пишет Мальбранш, часто бывает проявлением себялюбия, которое «может быть подразделено на два вида, именно: любовь к величию и любовь к удовольствию». Первое из них — удел «избранных», второе более свойственно людям «обыкновенным». «В силу любви к величию мы домогаемся власти, возвышения, независимости и того, чтобы наше существо существовало само по себе <...> мы хотим, в известном смысле,

³⁴ Мальбранш Н. Разыскания истины. СПб., 1999. С. 200.

³⁵ Там же. С. 200–201.

³⁶ Там же. С. 349–350.

³⁷ Там же. С. 354.

³⁸ Там же. С. 355.

³⁹ Там же. С. 356.

быть как боги». Однако это движение к «возвышению» закономерно приводит к «несчастью»: «...величие, превосходство и независимость твари не суть такие состояния, которые делают ее счастливой сами по себе, потому что часто случается, что человек становится несчастнее, по мере того как возвышается»⁴⁰. Это тот самый тип «страдания», который Достоевский называл неперменным условием «счастья» (7. 155), разумеется, доступного лишь людям «первого» типа, способным удовлетворяться своим величием и игнорирующим потребности своего тела. Анализируя характер Раскольникова, Порфирий говорит ему: «Я ведь вас за кого почитаю? <...> за одного из таких, которым хоть кишки вырезай, а он будет стоять да с улыбкой смотреть на мучителей <...> Что ж, страданье тоже дело хорошее» (6. 351).

Относительно эмоционального напряжения, которое неизбежно сопровождает контакты такого человека с посредственностью и рутинной, Мальбранш замечает, что они «с трудом выносят, когда им возражают и поучают их»⁴¹. Такого рода нетерпимость систематически обнаруживает Раскольников; на полях страницы 150 тетради, где содержится запись «Малебраншъ», набрасывая эскиз встречи Раскольникова с Лебезятниковым, Достоевский размещает подтверждение этой мысли: «Но ничто не могло сравниться с тем бешенством, когда он выбежал на улицу (перед Palais de Cristal)» (7. 92).

Следующая, 151-я страница тетради продолжает ту же идею о сильнейшем раздражении Раскольникова, мысли которого окружающие не понимают или не хотят понять: «Входит в 11 часов к Разумихину. Все удивляются. Он возбужден ужасно. Разговор о деморализации, пьянство и преступления. Он начинает свою теорию о сумасшествии. Следовательно говорит: а нравственное основание, стало быть, вы совершенно его исключаете. Что же бы стало удерживать преступника. Неофитов. Сила и страх. Гражданское общество. — Этого мало. — Будьте уверены, что только это одно до сих пор удерживало общество. Голоса: это так, неверно. А кровь? А Наполеона кровь удерживала? То не преступление. Почему нет. (Пестряков рассказывает, как они вошли в комнату и трупы увидели. По всем признакам, убийца образованный человек.) Почему истратить 100 000 при Маренго — не то, что истратить старуху. Пестряков: в самом деле, старуха никому не нужна. Аристов: туда ее и надо! Стало быть, нет, по-вашему, греха? Грех есть, и великий. Как же вы говорите, что можно? Теория арифметики. Как приобретается немцем. Нравственная обязанность, взятая на себя... и т. д. Аристов в восторге (да уж и *пожить* хорошо, довольно). Стало быть, один другого может по этой теории (ты, дескать, менее нужен). И потому это и единственная причина: сила и страх» (7. 93).

⁴⁰ Там же. С. 340.

⁴¹ Там же. С. 356.

«Теория арифметики», упомянутая Достоевским, отсылает нас к концепции «вечной истины», которую Мальбранш доказывал с помощью излюбленного им и также многократно повторяемого Достоевским арифметического примера: $2 \times 2 = 4$. Для французского философа это уравнение было доказательством бытия Бога и, одновременно, реальности существования истины, прямым отражением которой являются «идеи»: «...вечные истины, как, например, дважды два — четыре» дают нам возможность «созерцать идеи этих истин, ибо идеи реальны»⁴². В «Записках из подполья» Достоевский употреблял эту формулу как знак аксиомы и противопоставлял ей формулу «дважды два — пять», указывающую на принципиальную возможность такого уровня свободы, при котором тайны мироздания, не всегда вмещающиеся в наш разум, породят новые законы и аксиомы⁴³. В книге Мальбранша эта формула занимает место не меньшее, чем в произведениях Достоевского. Рассуждая о том, каким образом формируется истина в сознании человека, он объясняет с помощью понятия о «воле» генезис и различия между тремя формами отражения мира в сознании человека: «...со стороны рассудка всё различие между простым представлением, суждением и умозаключением сводится к тому, что в простом представлении рассудок созерцает простую вещь без всякого отношения ее к чему бы то ни было; в суждении рассудок представляет отношения между двумя или несколькими вещами; и, наконец, в умозаключении он представляет отношения, существующие между отношениями вещей <...> Когда мы, например, представляем два раза 2 и 4, то это есть простое представление. Когда мы судим, что дважды 2 есть 4 или что дважды 2 не есть 5, тогда рассудок опять-таки лишь представляет отношение равенства между дважды 2-мя и 4-мя или отношение неравенства между дважды 2-мя и 5-ю»⁴⁴.

В истории философии Мальбранш занимает место создателя философской этики, основанной на идее, что нравственные законы есть прямое выражение намерения Бога о мире. Человек обнаруживает свою связь с Богом с помощью логики и математики, именно они — путь к Богу, поэтому «арифметика» имеет этическое значение, ведь явления мира могут быть описаны как набор импульсов и соответствующих им перемещений объектов, совершающихся со строгой необходимостью. Бесконечная милость Бога к человеку позволяет ему делать всё что угодно (ему «всё позволено»), однако то, что мы делаем, получает милостивое согласие Бога (акт Его бесконечной любви к нам), однако в случае, если оно не согласуется с Провидением и является ошибкой, ответственность ложится на каждого из нас. Достоевский многократно подчеркивал глубокую связь между бытием Бога (онтологическим доказательством)

⁴² Мальбранш Н. Разыскания истины. СПб., 1999. С. 285.

⁴³ Слова «подпольного»: «Я согласен, что дважды два четыре — превосходная вещь; но если уже всё хвалить, то и дважды два пять — премилая иногда вещь» (5. 119).

⁴⁴ Мальбранш Н. Разыскания истины. СПб., 1999. С. 53.

и нравственностью, которая оказывается несостоятельной без своего фундамента — учения о необходимой принадлежности человека к Вечности.

Учение об идеях, объясняющее причины поступков людей, составляет центральную часть философии Мальбранша. Не случайно в историю философии он вошел с репутацией «христианского Платона», рассматривая идеи в качестве вечных неуничтожимых сущностей, данных человеку Богом и индексирующих для него предметы окружающего мира. По Мальбраншу, человек не воспринимает существа вещей с помощью внешних чувств; полученные с их помощью данные о размере, цвете, твердости, вкусе предметов есть лишь произвольные плоды нашего воображения. Реальность в ее действительном виде постигается с помощью чистого мышления, одно из важнейших проявлений которого — математические выкладки, самым непосредственным образом указывающие на существование Бога.

Согласно Мальбраншу, одной идеи бесконечности, присутствующей в человеческом уме, достаточно для вывода о том, что Бог существует. Эта идея никак не может быть принадлежностью разума человека, существа принципиально конечного; само явление в конечном существе идеи бесконечного является отголоском, более или менее ясным, сущности, принадлежащей к миру, существующему за пределами нашего разума, кроме того, со всей очевидностью намекающей на иные, сравнительно с нашим бытийным состоянием, онтологические возможности. Мальбранш делает вывод, что «бесконечность» существует как необходимый вектор мышления и духовного статуса человека. Об отсутствии бесконечности нельзя помыслить, так как в этом случае пришлось бы отрицать процесс мышления, который привел к такому выводу, и, значит, собственное бытие. Поскольку «мыслю, следовательно, существую», то, помыслив о бесконечности, человек естественным образом тут же утверждает бытие Бога. Один из героев «Бесов» говорит: «Если Бога нет, то какой же я после того капитан?» Эта реплика получила высокую оценку со стороны Николая Ставрогина: «Довольно цельную мысль выразил» (10. 180). О том, что Достоевский двигался к этой формулировке в русле логики Мальбранша, говорят рукописи к «Бесам». Разрабатывая философский диалог Ставрогина и Шатова о человеке в его отношении к Богу, он записывает: «Умереть нельзя. Бытие есть, а небытия вовсе нет» (11. 184). Эта краткая запись Достоевского в его тетради к «Бесам» передает мысль Мальбранша, которая развивалась следующим образом: «...как никакая вещь, естественно, не может возникнуть из ничего, так не может статься, чтобы субстанция или какое-нибудь бытие стало ничем. Переход бытия в небытие или небытия в бытие равно невозможен <...> То, что кругло, может стать четырехугольным <...> но сущность того, что есть кругло и что есть плоть, не может погибнуть»⁴⁵.

⁴⁵ Там же. С. 325–326.

Для Мальбранша характерно то же единение онтологии и нравственной философии, что и для Достоевского. Об этой связи Мальбранш писал: «Нет науки, которая бы больше соприкасалась с нами, чем мораль; это она научает нас всем нашим обязанностям по отношению в Богу, нашему Государю, нашим родителям, друзьям и вообще всему нас окружающему <...> Та часть морали, которая рассматривает обязанности наши к Богу и которая, без сомнения, главная, потому что она относится к вечности»⁴⁶.

Развивать свой разум — долг человека перед Богом, его создавшим; на этом основана этика Мальбранша, в которой человек является человеком настолько, насколько он совершенствует свой разум в пределах осознанно выбранного им пути в жизни, в стремлении приблизить свой разум к тому Великому Разумению, которое уже есть в мироздании: «...сделать свой разум сильнее и обширнее <...> сделать свой разум здоровым и управлять движениями своего сердца»⁴⁷. Самые полезные науки те, которые ведут к истине, отсюда основная задача человека — познание себя самого; это, по Мальбраншу, главная из наук, которыми должен быть занят человек.

Таким образом, человек оказывается человеком настолько, насколько деятельно он борется с предрассудками и заблуждениями, приближая свое восприятие мира к тому, какое имеет Бог. Как и Мальбранш, Достоевский считал необходимым развивать учение о человеке, фактически отсутствовавшее в современной ему реальности. Возможно, он прочел книгу Мальбранша до августа 1839 г. В своем письме к брату Михаилу Михайловичу от 16 августа 1839 г. он фактически повторяет эту мысль о необходимости совершенствования своего разума, вслушивания в голос истины в своей душе и отказа от «страстей» и фанатизма как основных двух помех в стремлении к тому, чтобы «быть человеком» (28₁. 63). Возможно, эти слова в письме Достоевского есть парафраз «Разыскания истины» Мальбранша: «Наука о человеке, или познание самого себя, есть наука, которую неразумно презирать; она содержит множество вещей, которые, безусловно, необходимо знать, чтобы обладать некоторою правильностью и пронизательностью ума, и можно сказать, что если грубый и тупой человек бесконечно превосходит материю, потому что он знает, что он существует, а материя этого не знает; то тот, кто знает человека, далеко превосходит грубых и тупых людей, потому что он знает, что он такое, а они этого не знают»⁴⁸. Основной пафос книги Мальбранша связан с его уверенностью, что истина достижима, «отыскание безусловной истины» реально⁴⁹. Первая фраза книги Мальбранша перекликается с известным

⁴⁶ Мальбранш Н. Разыскания истины. С. 322–323.

⁴⁷ Там же. С. 35.

⁴⁸ Там же. С. 342.

⁴⁹ «Господь никогда не обманывает тех, кто вопрошает Его с глубоким вниманием и полным обращением своего духа к Нему, хотя не всегда даст им услышать свои ответы. Но когда

письмом юного Достоевского о необходимости постижения «тайны человека» и преодоления заблуждений: «Причина несчастья людей — заблуждение. Это — то дурное начало, которое внесло в мир зло; оно рождает и питает в нашей душе все бедствия, удручающие нас; мы не можем надеяться на прочное и истинное счастье, если не будем серьезно трудиться над искоренением заблуждений. <...> мы непрестанно должны стараться не заблуждаться, если мы хотим избавиться от наших бедствий»⁵⁰. Избавиться от несчастья и преодолеть заблуждения — синонимы для Мальбранша, как и для молодого Достоевского, который в своем письме продолжает мысль, ранее сформулированную, возможно, не без участия книги Мальбранша, в восемнадцатилетнем возрасте в письме брату.

Предполагая высшее благо в Творце, Мальбранш тем самым обязал себя ответить на трудный вопрос о происхождении зла в мире. Логика Мальбранша здесь такова: творение совершается не просто как нечто совершенное, цель достигается самым совершенным путем или способом. Поэтому в глазах человека, сосредоточенного на деталях и ограниченного в своем видении главного, некоторые события будут выглядеть как неудовлетворительные и противоречащие Благому Промыслу. То есть зло, которое встречается нам на пути, существенное для определенного отдельного лица, в рамках общего Промысла оказывается благом для высшей цели. В сущности, именно такова логика Раскольниковова, оправдывающего свое преступление. В связи с этим вспомним историю о ребенке, затравленном собаками («Братья Карамазовы»), и категорическом отказе Ивана признавать возможность примирения с этим фактом. Алеша же, испытывая жалость и сочувствие к ребенку, более склоняется к точке зрения Н. Мальбранша: зло есть принесение частного и случайного в жертву общему и главному, зло имеет призрачный и относительный характер, служба главной цели. Иван Карамазов спорит с этим постулатом, не хочет, чтобы мать обнялась со своим мучителем на Небе, а ведь именно на такого рода исход намекает Мальбранш.

Называть человека преступником лишь за то, что он сделал нечто, выходящее за рамки установленных обществом ограничений, по мнению французского философа, некорректно. Приводя в пример библейскую историю, Мальбранш обратил внимание на то, что Иисус Христос не наказывает Иуду, хотя и знает о его планах; причина заключается в том, что он отстаивал здесь требование свободы совести, возможности мыслить свободно — высшей ценности

дух, отвращаясь от Бога, обращается ко внешнему и, желая познать истину, вопрошает лишь свое тело, когда он выслушивает лишь свои чувства, воображение и страсти, не умолкающие никогда, то он не может не обманываться. Мудрость и истина, совершенство и блаженство — это блага, которых нельзя ждать от тела; и лишь Тот, Кто стоит над нами и от Кого мы получили свое бытие, может помочь в совершенствовании человека» (Там же. С. 38).

⁵⁰ Там же. С. 47.

человеческого бытия, «ибо нравственно невозможно, кажется, чтобы все члены одного ордена одинаково бы мыслили»⁵¹. Опираясь на Декарта, Мальбранш доказывает, что Бог находится в прямом и непрерывном контакте с нашим сознанием, контролируя всё, что мы видим и осознаём. Ничто в мире не совершается помимо Божественного Промысла, утверждал Мальбранш, и потому «не следует верить людям на слово, когда они обвиняют других⁵² в величайших преступлениях»; следовательно, для того чтобы понять смысл происшедшего, необходимо прислушаться к голосу Высшего Разума, который в рамках «сомнения света» просветит и наставит на путь истинный, даст верную оценку происшедшему. Процесс такого рода осмысления, в сущности, составляет основную часть романа «Преступление и наказание». Раскольников не верит, что так называемые «великие люди» испытывали страдания от совершённых им злодеяний («Нет, те люди не так сделаны; настоящий властелин, кому всё разрешается, громит Тулон, делает резню в Париже, забывает армию в Египте, тратит полмиллиона людей в московском походе и отделяется каламбуром в Вильне <...> на этаких людях, видно, не тело, а бронза!» (6. 211)). Эту же проблему анализирует и Мальбранш, приходя к противоположному выводу: Александр Македонский, «столь прославляемый в истории за свои знаменитые разбои, иногда в глубине своей души испытывал те же укоры совести, что убийцы и грабители, и лесть окружавших его не заглушала их»⁵³.

Онтология Мальбранша предполагает невозможность воздействия друг на друга мыслящего духа и протяженной материи. Душа не в состоянии создавать идеи или воспринимать их из окружающего мира в силу принципиальной разнородности двух субстанций — души и тела, в то же время в Боге с необходимостью имеются идеи всех сотворенных Им существ. Поэтому познание внешних тел возможно для человека лишь через созерцание их идей в Боге, то же касается и возможности каких-либо действий и поступков. Естественные причины явлений — лишь повод для проявления Божественной воли, тело служит окказиональной причиной изменений, происходящих в душе, или наоборот, но на самом деле причина всех изменений — Бог. Например, если человек захочет пошевелить рукой или ногой, Бог немедленно, из милости к нам, переместит руку или ногу; в равной степени чувства усталости, радости или боли — также идут от Бога. Таким образом, тела бездеятельны, а истинная причина их движения принадлежит Богу. Отсюда делается вывод, что «идеи имеют весьма реальное бытие»⁵⁴, наличие «реальных свойств» делает идеи «реальными существами»⁵⁵.

⁵¹ Мальбранш Н. Разыскания истины. СПб., 1999. С. 309.

⁵² Там же. С. 345.

⁵³ Там же. С. 36.

⁵⁴ Там же. С. 268.

⁵⁵ Там же. С. 272–273.

Формулируя свой принцип, Мальбранш применяет на уровне метода слова Иисуса: «Не две ли малые птицы продаются за ассарий? И ни одна из них не упадет на землю без [воли] Отца вашего; у вас же и волосы на голове все сочтены» (Мф. 10: 29–30); любое воздействие души на тело или тела на душу идет только через Бога. Тем самым Мальбранш фактически уничтожает причинно-следственную связь между явлениями реальности, заменяя ее прямым, непосредственным и не прекращающимся ни в каком случае действием Божьего Промысла. В системе окказиональных причин мир и человек полностью растворяются во Всевышнем; всё сущее пребывает в Боге, познается посредством Бога, который оказывает свое влияние везде и всюду: все и любые движения в мире совершаются по Его воле. Причинность Мальбранш понимал как творение, быть причиной какой-либо вещи означало ее создание, так как Бог «имеет всё, что мы отчетливо познаём, т. е. необходимое бытие, чтобы действовать, и все идеи вещей, представляющихся его разуму»⁵⁶. Связь человека с Богом для Мальбранша выглядела не как слепое выполнение воли Всевышнего со стороны незначительной букашки, живущей кратко, смиренно и под строгим надзором, но — диалогом между частью Высшего Разума, представленного человеческим существом, со всем Целым, диалогом, который образует нерасторжимое единство в едином универсальном Смысле Вселенной. Мальбраншу был свойственен тот самый онтологический диалогизм, который обнаружил в Достоевском Бахтин: акт мышления утверждает не только бытие мыслящего, как у Декарта, но и — бытие объекта мысли. Отсюда возникает задача для человека, который стремится своей мыслью пробиться к Вечной Истине: отделить «громкий, но неясный голос, каким тело говорит воображению, от ясного голоса истины, говорящего разуму»⁵⁷. Странное оцепенение и нежелание проявлять личную волю со стороны Раскольникова после совершения им убийства, многократно отмеченное исследователями, есть философское состояние окказионалиста, прислушивающегося к голосу истины в своей душе и не желающего совершать поступки, вызванные мелочными «страстями».

Согласно этой логике, человек имеет мысли, направленные на пользу тела, и мысли, направленные на пользу души. Мальбранш вычислил зависимость одних от других: «...все мысли, какие мы имеем в зависимости от тела, ложны и тем опаснее для нашей души, чем полезнее для нашего тела»; для приближения к правильному состоянию необходимо отбросить «смутные идеи, какие мы имеем в силу зависимости своей от тела» (заблуждения), и ориентироваться исключительно на зов «Вечной Премудрости», голос которой звучит в душе человека⁵⁸. Мальбранш жестко противопоставлял интуитивное постижение

⁵⁶ Там же. С. 282.

⁵⁷ Там же. С. 43.

⁵⁸ Там же. С. 323.

Божественного Промысла и восприятие мира с помощью ощущений: первое сообщает информацию о том, что полезно для души, второе говорит лишь о том, что полезно или бесполезно для нашего тела. Дух человека с помощью мысли связан с Мирозданием, и, познавая себя и мир с помощью мысли, мы приближаемся к Богу, тем самым возвышая себя. Таким образом, в основе антропологии Мальбранша лежит мысль об изначальной расколотости человека на две глубоко различные и не связанные друг с другом сущности. Не здесь ли коренится этимология имени Раскольниковца, в котором с трудом уживаются и борются друг с другом два существа, телесное и духовное? Изначальная двойственность человеческого существа порождает двойственность каждого его волевого движения в мире, которое, с одной стороны, находится в пределах материального мира, с другой — объясняется в категориях духа. Идея о «двойных мыслях» (8. 258, 261, 303), «двойных повествователях» и «двойных персонажах» обнаруживается и в книге Мальбранша.

Непримиримый противник всякой рутины, предубеждений и схоластики, Мальбранш отказывался от любой мысли, доказательство которой опиралось на некие «авторитеты». Согласно его мнению, истина достигается двумя путями, и оба связаны с Промыслом Бога о человеке: логическим рассуждением, которое может приблизить нас к истине с помощью Разума, и с молитвой, обращением к Богу за советом, которая может дать понимание верного пути на уровне интуиции. В первом случае нельзя верить авторитетам как самым опасным факторам отвлечения от истины, во втором — нужно безусловно верить в Христа как единственного точного указателя правильности избранного решения: «Творения людей надо читать, вовсе не надеясь, что люди научат нас. Нужно вопрошать Того, Кто просвещает мир, чтобы Он просветил и нас со всем миром; и если после того, как мы спросили Его, Он не просветит нас, значит, мы плохо вопрошали Его. Итак, будем ли мы читать Аристотеля, будем ли читать Декарта, прежде всего не следует верить ни Аристотелю, ни Декарту; но нужно только размышлять, как они размышляли или как должны были размышлять, прилагая всё внимание, на какое мы способны, а затем повиноваться голосу нашего общего Учителя и добровольно подчиниться внутреннему убеждению и тем побуждениям, которые ощущаются при размышлении»⁵⁹. Затем, при приложении сделанных при «разыскании истины» выводов к общественной практике, от человека потребуются ответственность за данное решение и данный поступок; но эта ответственность выходит за рамки норм и правил, установленных обществом, располагаясь в пределах того тайного Промысла, который остается для человека неведом, который нельзя знать, но о котором можно только интуитивно догадываться. «Свобода, — пишет Мальбранш, — дана нам Богом для того, чтобы мы старались не впасть в заблуждение и во

⁵⁹ Мальбранш Н. Разыскания истины. СПб., 1999. С. 59–60.

все бедствия, которые сопровождают наши заблуждения, чтобы мы никогда окончательно не успокаивались на вероятностях, но только на истине, т. е. никогда не переставали бы упражнять свой дух и повелевать ему исследовать до тех пор, пока он не осветит и не раскроет всё, что нужно расследовать»⁶⁰. Выбор жизненного решения, по мнению Мальбранша, должен определяться размышлением и вслушиванием в голос правды, звучащий в душе: «...должно исследовать неизвестные стороны и положения, чтобы вполне вникнуть в природу вещи и вполне различить истинное от ложного, и тогда уже дать свое полное согласие, если к тому принуждает нас очевидность <...> всего важнее хорошо пользоваться своею свободою, удерживаясь всегда от утверждения вещей и от любви к ним, пока мы не почувствуем себя как бы понуждаемыми к тому властным голосом Творца природы, который я назвал выше увещаниями нашего разума и угрызениями нашей совести»⁶¹. «Творения Божьи» человеческий дух может ощущать только в случае, если «Богу угодно открыть ему то, что в Нем есть и что представляет их»⁶².

Такая модель оправдания своих поступков и способа выбора решения, действующая в жизни человека, требует от него максимальной активности в реализации тех идей, которые оказываются выстраданными и согласованными с звучащим в его душе «голосом Истины». Эти идеи требуют внимательного анализа с использованием Богом данного инструмента, логического мышления, и только после завершения обдумывания, получив ясный и недвусмысленный ответ, можно приступить к действию. «Пользование же своею свободою должно состоять в том, что мы должны *пользоваться ею, насколько можем*; т. е. никогда не соглашаться на что бы то ни было, пока мы не будем как бы принуждены к тому внутренними увещаниями нашего разума»⁶³.

Этот алгоритм реализации человеком своей свободы в русле воли Творца, детально описанный Мальбраншем, неизбежно приводит человека, который не в силах смириться с тяжкими несправедливостями, творящимися вокруг него, к решению выйти на бой с Системой; это бунт, к которому в разных этико-социальных вариантах приходят все без исключения герои-философы писателя. В сущности, сюжет романа «Преступление и наказание» представляет

⁶⁰ Там же. С. 56.

⁶¹ Там же. С. 57.

⁶² Там же. С. 281.

⁶³ Отметим концепцию интуиции, сопутствующей разуму человека как второй важнейший инструмент достижения истины, развитую позже Анри Бергсоном, который повторил многое, о чем писал Достоевский, следовавший, в свою очередь, в своих мыслях о свойствах человеческого разума и средствах достижения истины, за Мальбраншем. Задолго до Бергсона Мальбранш говорил об отблеске истины в душе человека, не употребляя при этом термин «интуиция», однако имея в виду то же самое: «...подчиняться добровольно тем тайным увещаниям разума, которые сопровождают отказ признать очевидность, — значит повиноваться голосу вечной истины, который говорит нам внутри нас» (Там же. С. 56).

собой историю принятия главным героем двух решений: об убийстве процентщицы и о покаянии после совершения преступления. Как и «Преступление и наказание», «Разыскания истины» Мальбранша состояли из шести частей: 1. «О чувствах», 2. «О воображении», 3. «О познании, или О чистом разуме», 4. «О наклонностях, или О природных движениях духа», 5. «О страстях», 6. «О методе». Если это не криптограмма, а простое совпадение, схема развития сюжета «Преступления и наказания» воспроизводит теорему Мальбранша о том или ином виде заблуждений, в которые впадает человек, ищущий истину и свое место в мире. В гносеологии Мальбранша различаются четыре вида познания: 1) познание через соображение (*par conjecture*), с помощью которого мы знаем о других существах, 2) познание через идеи, с помощью которого мы знаем об окружающих нас предметах, 3) познание через внутреннее чувство, с помощью которого мы отдаем себе отчет в собственном существовании, 4) познание непосредственное, с помощью которого мы познаём Бога. Примерно в таком же направлении развивается и сюжет «Преступления и наказания», в котором один вид осмысления окружающего мира сменяется другим, заключаясь интуитивным и непосредственным принятием Бога главным героем. Заметим, что, по логике Мальбранша, Бог открывает человеку только то, чего этот человек заслужил. В процессе работы над своим романом Достоевский делает в своей тетради запись, повторяющую мысль Мальбранша о выстраданной и интуитивно воспринятой (с помощью, как выражается писатель, «непосредственного сознания») идее Бога: «Нет счастья в комфорте, покупается счастье страданием», и это «такая великая радость, за которую можно заплатить годами страдания» (7. 154–155).

Отсюда можно сделать вывод, что любое слово, сказанное человеком, вторично по отношению к тому внутреннему голосу истины, который более или менее ясно звучит или может звучать в душе каждого человека. С этой мыслью Мальбранша, примерно с такой же мотивировкой, согласен и Достоевский. Работая над романом «Бесы», он записал такую реплику Князя: «Они все на Христа (Ренан, Ге), считают его за обыкновенного человека и критикуют его учение как несостоятельное для нашего времени. А там и учения-то нет, там только случайные слова, а главное, образ Христа, из которого исходит всякое учение» (11. 192). В «Разысканиях истины» Мальбранш разъясняет: «Вот почему заповеди, которые дает нам в Евангелии Иисус Христос, как человек, как провозвестник нашей веры, гораздо более соответствуют слабости нашего разума, чем те заповеди, которые тот же самый Иисус Христос, как вечная премудрость, как внутренняя истина, как умопостигаемый свет, внушает нам в самых тайниках нашего разума»⁶⁴. В известном письме к Н.Д. Фонвизиной Достоевский утверждает: «я сложил в себе символ веры, в котором всё для меня

⁶⁴ Там же. С. 324.

ясно и свято. Этот символ очень прост, вот он: верить, что нет ничего прекраснее, глубже, симпатичнее, разумнее, мужественнее и совершеннее Христа» (28₁. 176).

Вопрос о необходимости сомнений образует особую, важнейшую часть философской методологии Достоевского, одновременно составляя специальный раздел книги Мальбранша. Поскольку обманчивая внешняя кора явлений («кажимость») окружающей нас действительности может вводить разум в заблуждение, к тому же, по мнению Мальбранша, «нет необходимой связи между присутствием идеи в разуме человека и существованием вещи, которую представляет эта идея»⁶⁵, то не существует ни одной идеи, мысли, убеждения, концепции, доктрины, которые не должны были бы быть оспорены, раскритикованы и помещены в разряд сомнительных, требующих дополнительного осмысления и доказательства. Согласно основной идее книги Мальбранша, по мере следования по пути истины необходимо бороться с искушениями и обманами, которые навязывает человеку его телесность, внимательно прислушиваться к негромкому голосу истины, который звучит в душе человека, и быть вполне свободным существом. Выполняя эту главную, по мнению философа, «должность», человек стремится к высшему благу на максимальном уровне свободы мышления, «свобода же его состоит в том, что, не будучи вполне убежденным, что эта должность включает в себе всё благо, какое он может любить, он может задержать свое решение и свою любовь»⁶⁶, т.е. помыслить о предмете своей любви и надежды «от противного», любую, самую выстраданную мысль и идею подвергнуть критическому анализу: «...ничто не должно любить безусловно и без сравнения, кроме Бога», эта мысль несколько раз в разных вариантах повторяется в третьей главе его книги⁶⁷.

Это не может не напомнить слова Достоевского о «горниле сомнений», через которое он регулярно проводил каждую важную для него идею; в его сознании мысль проделывала маятникообразное движение между утверждением и отрицанием, и, в сущности, это движение и было источником творческих импульсов на протяжении всей жизни писателя. В своем письме-исповеди к Н. Д. Фонвизиной, написанном в январе 1854 г., непосредственно после выхода из Омского острога, он фактически повторяет те же мысли, которые звучали в его письме к брату от 16 августа 1839 г. — о необходимости совершенствования своего понимания мира с помощью разума, дарованного Богом, о непреклонной необходимости подвергать всё сомнению, о Христе как опорной точке любой мысли и любого действия: «Я скажу Вам про себя, что я — дитя века, дитя неверия и сомнения до сих пор и даже (я знаю это) до гробовой крышки.

⁶⁵ Мальбранш Н. Разыскания истины. СПб., 1999. С. 96.

⁶⁶ Там же. С. 52.

⁶⁷ Там же. С. 56, 59–60.

Каких страшных мучений стоила и стоит мне теперь эта жажда верить, которая тем сильнее в душе моей, чем более во мне доводов противных» (28₁, 176). Уделяя этой теме едва ли не треть своей книги, Мальбранш назвал такого рода сомнения «сомнениями света», порожденными отблеском истины, в отличие от «сомнений тьмы», в которых нет вслушивания в голос разума, но есть лишь давление со стороны «страсти», «голоса тела»; в первом из них, согласно идее Мальбранша, сомневаются «в силу благоразумия, недоверия, мудрости и проницательности», во втором — «в силу увлечения и грубости, ослепления и злобы; наконец, по прихоти»⁶⁸, удаляя от истины и порождая фантазии и мечты.

На странице 152-й тетради Достоевского содержится повторение важнейшей мысли «Разысканий истины» о чувствах, которые временами могут стать помехой для мыслителя, стоящего на пороге важного решения: «Жребий мой неизвестен мне, а Богу (темные слова), и потому если только *для этого*, то я должен был объявить *это*, чтоб развязать сестру. <...> Он говорит: “Я не могу. Оставьте меня, не могу ни жить вместе, ни даже, может быть, работать, жребий мой брошен”. Мучительные слова» (7. 95–96). Раскольников, прислушивающийся к голосу истины, несомненно звучащему в его душе, а также стелкивающийся на каждом шагу с многочисленными несправедливостями, путем сомнений и колебаний приходит к мысли о том, что адекватным исполнением принципа максимальной реализации личной свободы является исправление этих социально-культурных перекосов, вызывающих у него острое неприятие. Отсюда его ощущение влечения некоей силой («жребий брошен»), он ощущает свое движение к выполнению задачи, поставленной «теорией», как роковую необходимость, известную только Богу, чувствует себя изгоем и страдальцем, которого любить не должно и который сам никого любить не может и ни с кем жить не может. Не случайно он ссорится с Разумихиным, выгоняет из своего дома самых любимых его людей — мать и сестру. Вера в «жребий», исполнение которого обязательно, но смысл которого не до конца понятен, хотя и ощущается как имеющий тайное предназначение, имеет очевидный оттенок философского окказионализма, который пронизывает «Разыскания истины» Мальбранша. Философ верил, что ничто в мире не происходит без воли на то Бога, и даже некоторые не до конца ясные и вызывающие сомнения события, логика которых нам недоступна, имеют тайную и глубокую смысловую связь с Провидением. Бог сообщает свою волю любому движению существа или вещества в мире, «лично» вмешиваясь каждый раз, когда чья-то воля решается на некое движение или поступок, постоянно контролируя происшествия и трансформации в мире. Понимание свободы Мальбраншем основано на идее, что Бог предоставляет человеку возможность выбора, его любовь к человеку выражается в том, что Он дает средства к осуществлению любого задуманного им

⁶⁸ Мальбранш Н. Разыскания истины. СПб., 1999. С. 132.

плана. Сама человеческая воля и сам процесс воления являются реализацией плана Бога о человеке, и, по мнению Мальбранша, выражают его отношение к тварному миру.

Давно замечена повышенная частота слова «вдруг» в произведениях Достоевского, объяснение этому принято находить в многочисленных резких переходах персонажа в иное психологическое состояние⁶⁹. Однако сам этот «переход» является следствием наступления события, определяемого изнутри принципов поэтики Достоевского соответствием факта или явления Промыслу, одновременно соотносящегося с концепцией философского окказионализма, объяснявшего взаимодействие души человека с окружающим миром посредством прямого действия Бога. Беря свое начало в картезианском дуализме, окказионализм получил свое завершение в философии Николая Мальбранша, где никакое событие не имеет для себя иного основания, кроме санкционированного Богом «вдруг».

Идея убийства процентщицы является Раскольникову в виде «мечты», обладающей «безобразною, но соблазнительною дерзостью» (6. 7). «Мечтателями», в той или иной степени, являются и многие другие персонажи «Преступления и наказания»: Мармеладов, пребывающий в «летучих мечтах» (6. 19), Авдотья Романовна (6. 32), Пульхерия Александровна (6. 176), свои «мечты» есть у Разумихина (6. 163–164, 238), оставшейся за пределами романного действия невесты Раскольникова (6. 177), Свидригайлова (6. 214, 235, 365), в мечтательное состояние впадают Соня Мармеладова (6. 251), Катерина Ивановна (6. 292, 329), Лебезятников (6. 278, 290). Анализируя убийство процентщицы, следователь Порфирий Петрович обнаруживает в нем «книжные мечты» и признаки «теоретически раздраженного сердца» (6. 348). Тема мечтательности, состояния, альтернативного другим способам «представлять вещи» — чувственному ощущению и чистому мышлению, — занимает особое место в системе Мальбранша; стоит заметить, что и самого философа современники называли «мечтателем»⁷⁰. Если мышление формирует отвлеченные понятия, фиксирующие определенные фигуры реальности, — «универсалии, общие понятия, идею совершенства, идею бесконечно совершенного существа», а также рефлексию как мысль о мысли «réflexion», порождая отвлеченные понятия, такие как «круг или квадрат, фигуру с тысячей сторон и тому подобные предметы», то в пределах воображения «душа представляет только материальные предметы, когда их нет налицо, а она представляет их присутствующими,

⁶⁹ Слонимский А. Л. «Вдруг» у Достоевского // Книга и революция. 1922. № 8. С. 9–16; Симина Г. Я. Наблюдения над языком и стилем романа «Преступление и наказание» // Изучение языка писателей. Л., 1957. С. 148–160; Топоров В. Н. О структуре романа Достоевского в связи с архаическими схемами мифологического мышления («Преступление и наказание»). С. 198.

⁷⁰ Смелова Е. Б. Вступительная статья. С. 11.

вызывая образы их в мозгу»⁷¹. При этом Мальбранш отказывается утверждать достоверность этих продуктов воображения: «Из того, что мы имеем идею какой-нибудь вещи, не следует, что она существует, и еще менее, что она вполне подобна идее, которую мы имеем о ней <...> думать, что мы видим тела такими, каковы они сами в себе, предрассудок, ни на чем не основанный»⁷².

Это порождает опасное расхождение индивидуального видения мира с действительностью, опасного и для самого носителя «мечты», и для окружающих, особенно если «мечтатель» решает проявить активность в сфере социальной жизни. В своей книге Мальбранш рисует образ труднораспознаваемого «тайного мечтателя», погруженного в «иллюзии и ненормальности их воображения» (212), «имеющего жалкую фигуру», «грязный и потертый воротничок», который говорит «высокие и прекрасные, недоступные толпе истины» (127). Специфика этих мечтателей заключается в том, что они — «сумасшедшие лишь наполовину <...> Они не визионеры чувств, а лишь визионеры воображения»⁷³; «визионерами чувств» Мальбранш называл клинических сумасшедших, которые «не видят вещи такими, каковы они суть, и часто видят вещи, которых нет; те же, о ком я говорю здесь, визионеры воображения, потому что они воображают вещи совсем не такими, каковы они в действительности, и воображают даже вещи, которых нет»⁷⁴. Персонажи, которые затронуты этим «визионерством воображения», присутствуют во всех произведениях раннего Достоевского, начиная с Варвары Доброселовой, которая признается: «мечтательность изнуряет меня» (1. 83)⁷⁵. Герой «Белых ночей», произведения, имеющего подзаголовок «Из воспоминания мечтателя», объясняет свое состояние тем, что у него «мало действительной жизни» (2. 108), разлад с реальной действительностью приводит к трагическому финалу героев «Хозяйки», «Слабого сердца», «Господина Прохарчина», «Неточки Незвановой». Со своей стороны, Мальбранш посвятил немало страниц описанию людей, ушедших в мистику и магию, всякого рода чародеям и прорицателям, которых он считал психическими больными, а тягу к ним обывателя — обычным суевением⁷⁶. Такой же точки зрения придерживался и Достоевский; описание Ивана

⁷¹ Мальбранш Н. Разыскания истины. СПб., 1999. С. 63.

⁷² Там же. С. 76.

⁷³ Там же. С. 213.

⁷⁴ Там же. С. 212.

⁷⁵ См.: Фаустов А. А. Мечтатель // Очерки по характерологии русской литературы. Воронеж, 1998. С. 85–114; Самсонова Н. В. Четыре «возраста» одного героя (о трансформации образа мечтателя в творчестве Ф. М. Достоевского) // Филологические записки. 2004. Вып. 21. С. 37–45; Джакуинта Р. «У нас мечтатели и подлецы». О «Записках из подполья» Ф. М. Достоевского // Русская литература. 2002. № 3. С. 3–18.

⁷⁶ «Рассеять суеверия трудно; нападая на них, непременно встретишь многочисленных защитников их; склонность же слепо верить всем бредням демонографов вызвана

Яковлевича Корейши, «блаженного и пророчествующего», данное им в романе «Бесы», выдержано вполне в духе рассуждения Мальбранша (10. 254–260).

Тему «мечтательства» принято связывать с ранним творчеством Достоевского, однако это не так: значительно большее место эта тема занимает в творчестве писателя 1860–1870-х гг. В ряде поздних произведений Достоевского хорошо чувствуется «мальбраншевский» аллюзивный план, а иногда возникают и реминисценции. Так, например, мысль о микроскопе как средстве преодоления ограниченности видения мира, которая многократно упоминается в «Разысканиях истины» Мальбранша⁷⁷, прочно заняла свое место в мирозерцании несомненного «мечтателя» Аркадия Долгорукова («Подросток») (13. 69). Используя ту же метафору, Катерина Николаевна упрекает Аркадия в том, что он видит реальность в превратном виде: «Помните, что я говорила вам про ваши глаза? — прибавила она шутивно. — Что у меня не глаза, а вместо глаз два микроскопа, и что я каждую муху преувеличиваю в верблюда!» (13. 209). В разговоре с Макаром Ивановичем Аркадий опять прибегает к той же метафоре, указывая на ограниченность рецептивных возможностей человека (13. 287); о своем опыте расширения пределов возможностей человека с помощью микроскопа подробно рассказывает Макар Иванович (13. 289–291).

Главными катализаторами «мечтательных» состояний, по Мальбраншу, являются тяжелые переживания, физическое утомление или голод; особенно это относится к высокоинтеллектуальным индивидуумам с обостренной чувственной сферой; это ощущения, приводящие к резкому изменению эмоционального состояния человека: «...сильные и резкие суть те, которые поражают и возбуждают душу с некоторою силою, потому что они ей или очень приятны, или очень неприятны; таковы: боль, щекотание, сильный холод, сильный жар»⁷⁸. Идея убийства процентщицы в зачине «Преступления и наказания», являющаяся несомненной «мечтой» в мальбраншевском смысле, пришла к Раскольникову на улице, когда он испытывал сильнейшее душевное потрясение от грубости окружающей его уличной жизни Петербурга: «На улице жара стояла страшная, к тому же духота, толкотня, всюду известка, леса, кирпич, пыль и та особенная летняя вонь, столь известная каждому петербуржцу, не имеющему возможности нанять дачу, — всё это разом неприятно потрясло и без того уже расстроенные нервы юноши. Нестерпимая же вонь из распивочных, которых в этой части города особенное множество, и пьяные, поминутно попадавшиеся, несмотря на буднее время, довершили отвратительный и грустный колорит картины. Чувство глубочайшего омерзения мелькнуло на миг в тонких чертах молодого человека. <...> В эту же минуту он и сам сознавал,

и поддерживается тою же самою причиною, которая делает суеверных людей упорными в их суевериях» (*Мальбранш Н. Разыскания истины*. СПб., 1999. С. 238–239).

⁷⁷ Там же. С. 73, 74, 85, 271 и др.

⁷⁸ Там же. С. 103–104.

что мысли его порою мешаются и что он очень слаб: второй день как уж он почти совсем ничего не ел» (6. 6).

Загадочный эпизод в «Преступлении и наказании», когда служанка Настасья объясняет галлюцинации Раскольникова «кровью», тем самым повергая героя Достоевского в ужас при мысли о том, что она о чем-то догадывается, также имеет смысловую связь с «Разысканиями истины» Мальбранша: «Настасья молча и нахмурившись его рассматривала и долго так смотрела. <...> Это кровь, — отвечала она наконец, тихо и как будто про себя говоря. — Кровь!.. Какая кровь?.. — бормотал он, бледнея и отодвигаясь к стене <...> — ...А это кровь в тебе кричит. Это когда ей выходу нет и уж печенками запекаться начнет, тут и начнет мерещиться... Есть-то станешь, что ли?» (6. 91–92). Не исключено, что наивное «физиологическое» объяснение Настасьей психического состояния Раскольникова являет собой скрытую (автокоммуникативную) аллюзию на разъяснения Мальбраншем путей влияния физиологических процессов на формирование той или иной картины мира в сознании человека: «...если кровь очень жидка, то жизненных духов в ней много; напротив, если она густа, то их будет мало; если кровь, находящаяся в сердце и в других местах, состоит из частиц, очень подвижных, то жизненные духи, находящиеся в мозгу, будут также в высшей степени подвижны <...> млечный сок не идет сначала из внутренних к печени по венам брыжеечным (*mésaraïques*), как это думали древние; но он проходит из кишок в млечные вены, а затем в известные сосуды, где оканчиваются все эти вены; отсюда он поднимается по грудному протоку (*canal thoracique*) вдоль спинных позвонков, чтобы смешаться с кровью в подмышковой вене (*axillaire*), которая входит в верхний ствол поллой вены, и, смешавшись таким образом с кровью, он направляется в сердце. <...> жизненные духи, представляющие собою лишь ее части, но только самые жидкие, будут также весьма различны у голодавших известное время людей и у только что поевших»⁷⁹.

Мальбранш указывал, что важным признаком ложности идеи является ее статичность, когда она предстает в виде «идеи фикс». Во 2-й книге «Разысканий истины» Мальбранш дает описание психического процесса, под влиянием которого впавший в ступор разум человека останавливается на своей *idée-fixe*. Достоевский переводил это словосочетание на русский язык как «неподвижная идея»; именно такая идея овладела сознанием Раскольникова: «“Сегодня же, сегодня же!..” — бормотал он про себя. Он понимал, однако, что еще слаб, но сильнейшее душевное напряжение, дошедшее до спокойствия, до неподвижной идеи, придавало ему сил и самоуверенности» (6. 120).

Достоевский всерьез задумывался о возможности возникновения эпидемии такого рода острой формы мечтательства, какую пережил Раскольников;

⁷⁹ Мальбранш Н. Разыскания истины. СПб., 1999. С. 138–139.

главному герою «Преступления и наказания» в период его физического и нравственного выздоровления, знаменуя собой это событие, снится сон о нашествии некоей болезнетворной «моровой язвы», которая вызывает резкое искажение мировосприятия и, как следствие, агрессивное намерение уничтожить зло, которое предполагается во всех людях, окружающих захворавшего. Заметим, что фактически этот сон Раскольникова повторяет основную идею его «статьи»: в первом случае речь шла о делении человечества на два типа людей, «обыкновенных» и «способных сказать новое слово», здесь же — о «заболевших» и «немногих избранных», которые обладают иммунитетом против пресловутой «трихины» — обладающего сознанием, «умом и волей» (6. 419) существа. Их действие сходно с описанием воздействия на человека «заблуждений» в книге Мальбранша. Если у Достоевского основным симптомом заболевания становится страстное желание людей, «непоколебимых в истине» (6. 419), навязать эту истину всем окружающим, что вызывает коммуникативный коллапс («Все были в тревоге и не понимали друг друга, всякий думал, что в нем в одном и заключается истина, и мучился, глядя на других, бил себя в грудь, плакал и ломал себе руки» (6. 420)), то у Мальбранша как главный источник несчастья людей в обществе отмечаются «заблуждения касательно блага», «страсти», «извращенная любовь»: «Мы ищем истину в ней самой и вне отношения к нам, и если мы рассматриваем отношение, которое она имеет к нам, то только потому, что это отношение есть причина того, что себялюбие скрывает истину от нас и искажает ее; ибо мы судим обо всем согласно нашим страстям, и, следовательно, мы обманываемся во всем, так как суждения страстей никогда не согласуются с суждениями истины»⁸⁰. Мысль о том, что идеи обладают реальным существованием, трансформировалась в сознании Раскольникова в кошмарный сон, в котором идея зла вдруг получила способность прямого физического влияния на сознание людей.

Нравственно-онтологическая схема Мальбранша естественным образом приходила к идее любви как деятельного решения проблемы сочетания воли человека и конечных намерений Бога по отношению к нему: «...если бы Бог не сообщал нам непрестанно любви ко благу вообще, мы не любили бы ничего. Ибо эта любовь есть наша воля, и, следовательно, мы не можем ни любить, ни хотеть ничего без нее, потому что мы не можем любить частные блага иначе, как направляя к этим благам то движение любви, которое Бог дает нам для Себя. И как всё, что мы любим, мы любим лишь любовью, какую необходимо имеем к Богу»⁸¹. Согласно мысли обоих мыслителей, высшее предназначение человека есть нравственное, а значит, и онтологическое совершенствование. Еще один шаг в этом направлении — и становится

⁸⁰ Там же. С. 138–139.

⁸¹ Там же. С. 284.

возможным предположение такого состояния человечества, при котором все люди достигнут нравственного и онтологического состояния Иисуса Христа. Как и Мальбранш, Достоевский отказывался от гуманистической идеи, что настоящий человек — венец мироздания, выражая уверенность в необходимости глубокого совершенствования и преображения человека: «Из Христа выходит та мысль, что главное приобретение и цель человечества есть результат добытой нравственности. Вообразите, что все Христы, — ну возможны ли были бы теперешние шатания, недоумения, пауперизм? Кто не понимает этого, тот ничего не понимает в Христе и не христианин» (11. 192–193). В соответствии с этой мыслью Христос — идеальное телесное воплощение Бога и одновременно человека; начиная с этого момента мысль о «богочеловеке» будет занимать мысли Достоевского и страницы его произведений, особенно в 1870-х гг. — «Бесы», «Подросток», «Братья Карамазовы». В таком же ключе Мальбранш всецело поддерживал идею совершенствования человека по пути, предначертанном Христом, вплоть до такого состояния мира, когда «все станут как Христос». В связи с этим он цитировал ап. Иоанна: «Когда мы узрим Бога, как Он есть, мы станем подобны Ему» (1 Ин. 3: 2)⁸². Маршрут движения мысли Мальбранша во многом повторяет затем Достоевский:

— Бог есть основа всякого бытия и всякого движения, всё происходит в Боге,

— в мире происходит непрерывное действие Бога, Промысел которого не всегда ясен,

— религия и метафизика (онтология) — есть одно целое,

— любая мысль, с какого места ее ни начинай, приведет к христианской онтологии и этике,

— тело и дух существуют отдельно, они никак не связаны. Одно не принимает ничего от другого,

— человек становится человеком, приближаясь к Богу; это путь, который составляет назначение философии,

— от человека требуется участие в деле его Промысла,

— истинное знание человек получает от Иисуса Христа, это единственный путь для раскрытия смысла бытия и сущности окружающих явлений.

Мальбранш, как и Достоевский, философствующий христианин, который пролагает путь к Иисусу Христу интуитивно и с помощью разума. Подобно Мальбраншу, Достоевский получал постоянные упреки в недостаточной и неправильной вере в Бога, в «розовом христианстве», в отходе от «канонов».

⁸² «Возлюбленные! мы теперь дети Божии; но еще не открылось, что будем. Знаем только, что, когда откроется, будем подобны Ему, потому что увидим Его, как Он есть» (1 Ин. 3: 2) (Мальбранш Н. Разыскания истины. СПб., 1999. С. 38).

Достоевский, как и Мальбранш, посвятил свою жизнь «разысканию истины», решению «проклятого вопроса», освобождаясь от заблуждений и ложных выводов, на этом пути пребывая в состоянии вечного сомнения при любом итоге своих напряженных поисков.

2.4. Мысли Блеза Паскаля в романе «Преступление и наказание»

Сокращенное название «Мысли» неоконченному труду Блеза Паскаля «Мысли о религии и о некоторых других предметах»⁸³ придумал Вольтер; под этим титулом произведение было принято в лоно мировой литературы. Начиная с конца XVIII — XIX в. книга оказала мощное влияние на русскую культуру и литературу, в том числе и на творчество Ф. М. Достоевского. В отечественной науке об этом существует значительное число работ, которые условно можно разбить на три группы: биографические работы с более или менее развернутыми оценками влияния Паскаля на творчество Достоевского⁸⁴, исследования идеологии и этических концепций Паскаля с указанием на их связь с творчеством русского писателя⁸⁵ и работы, указывающие на мотивные переключки между произведениями классиков мировой литературы⁸⁶.

⁸³ Первое издание книги Паскаля, подготовленное друзьями и родственниками философа: [*Pascal B.*] *Pensees de monsieur Pascal sur la Religion et sur quelques autres sujets. Qui ont été trouvées après sa mort parmi ses papiers.* Lion, 1669. В последующие годы книга многократно переиздавалась (1670, 1672, 1677, 1783, 1788, 1700, 1701 и т. д.).

⁸⁴ *Бутовский И. Г.* О жизни Паскаля и его сочинениях // Паскаль Б. Мысли. СПб., 1843; *Грубе А. В.* Биографические картинки / Пер. с нем. М., 1877; *Филитов М. М.* Паскаль, его жизнь и научно-философская деятельность. СПб., 1891; *Тисандье Г.* Мученики науки. 3-е изд. СПб., 1891; *Орлов А. И.* Французский мудрец Влас Паскаль. Его жизнь и труды: В 2 ч. М., 1891 (2-е изд.: М., 1889; 3-е изд.: М., 1911; репринт: М., 1991); *Бутру Э.* Паскаль / Пер. с фр. Е. В. Лавровой. СПб., 1901; *Кокосов В.* Паскаль. [Горький, 1935]; *Мережковский Д. С.* Реформаторы: Лютер, Кальвин, Паскаль. Брюссель; Париж, 1990; *Тарасов Б. Н.* Паскаль. М., 1982.

⁸⁵ *Гуляев А. Д.* Этическое учение в «Мыслях» Паскаля. Казань, 1906; *Лансон Г.* История французской литературы XVII в. / Пер. с фр. З. Венгеровой. СПб., 1899; *Давден Э.* История французской литературы. СПб., 1902; *Луначарский А. В.* История западно-европейской литературы в ее важнейших моментах. Ч. 1. М., 1924; *Лапшин И. И.* Достоевский и Паскаль // Научные труды Русского народного университета. Прага, 1928. Т. 1. С. 55–63; *Кляус Е. М., Погребыский И. Б., Франкфурт У. И.* Паскаль. 1623–1662. М., 1971; *Титаренко А. И.* Нравственные структуры сознания. М., 1974; *Филитов Л. И.* Паскаль // История диалектики XIV–XVIII вв. М., 1974; *Соколов В. В.* Европейская философия XV–XVII веков. М., 1984; *Пошаков Р. А.* Отношение разума и веры в новоевропейской метафизике (Августин, Декарт, Паскаль). Архангельск, 1999; см. также: *Рих А.* Блез Паскаль: отчаянность веры / Пер. с нем. М., 2001.

⁸⁶ *Тарасов Б. Н.* Мыслящий тростник: жизнь и творчество Паскаля в восприятии русских философов и писателей. М., 2005 (2-е изд.: 2009); *Стрельцова Г. Я.* Блез Паскаль. М., 1979; *Стрельцова Г. Я.* Паскаль и европейская культура. М., 1994.

Весь XIX в. русская читающая публика, не исключая известных литераторов, вчитывалась в «Мысли» Паскаля. Как отмечает Г. Я. Стрельцова, присутствие «Мыслей» Паскаля в домашних библиотеках русских образованных людей «было едва ли не самым обычным делом», а отношение к нему варьировалось от уважения до поклонения, доходящего до обожания⁸⁷. К середине XIX в. образовался огромный интерес к его творчеству, чему способствовало немалое количество изданий его произведений.

Можно заметить, что период обращения Достоевского из государственного служащего в профессионального писателя хронологически совпал с выходом в свет первого текстуально адекватного перевода «Мыслей» Паскаля на русский язык (1843, перевод И. Г. Бутовского) (илл. 3)⁸⁸. Среди прочих идей, которые встретили восторженный отклик в душе Достоевского, он мог прочесть в этой книге, что величие человека в сравнении с другими живыми существами, обитающими на Земле, в том, что он существо «словесное»⁸⁹. В Полном собрании сочинений Достоевского это издание названо «первым русским переводом» (28, 403), однако и до 1843 г. было издано несколько переводов книги Паскаля, хотя они нередко грешили неточностями и ошибками⁹⁰ и отличались друг от друга⁹¹. В тот же период, в 1844 г., впервые вышло полное французское издание «Мыслей», подготовленное Арманом-Проспером Фожером⁹². Учитывая серьезность влияния, которое оказывала филосо-

⁸⁷ Стрельцова Г. Я. Паскаль и европейская культура. С. 291. Ср. с этим наблюдение Л. Шестова: «Сейчас к Паскалю привыкли. С детских лет все читают, даже заучивают наизусть отрывки из его *Pensées*» (*Шестов Л.* Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1993. С. 285).

⁸⁸ Паскаль Б. Мысли / Пер. с фр. И. Г. Бутовского. СПб., 1843. И. Г. Бутовский — сотрудник газеты «Русский инвалид», двоюродный брат Надежды Дуровой, знаменитой «кавалерист-девицы», принимал участие в издании ее «Записок», переводил с французского «Историю крестовых походов» Ж. Ф. Мишо. Его перевод был пусть и не полным, но первым настоящим переводом произведения Паскаля.

⁸⁹ Паскаль Б. Мысли. 1843. С. 104.

⁹⁰ Таково, например, издание, подготовленное Н. И. Новиковым: *Брийон П. Ж.* Последование Характеров Феофрастовых и Мыслей Паскалевых. Переведено в подмосковной 1782 года [А. Сергеевым]. М., 1784. В своем издании 1777 и 1780 гг. Новиков опубликовал не Паскаля, но других авторов (*Власов С. В.* Первое знакомство с «Мнениями Паскаля» в России: перевод Псевдо-Паскаля в «Утреннем свете» Н. И. Новикова // *Зарубежная литература в университетском образовании.* СПб., 2012. С. 59–60). Следует обратить также внимание на издание: Мысли или положения философские. Пер. с фр. *Pensées ou Theses Philosophiques.* М., 1787, сборник избранных философских сентенций, которые приводятся параллельно на трех языках (русском, французском и латыни); некоторые из этих «тезисов» со всей очевидностью взяты из книг Паскаля.

⁹¹ См. об этом: *Алташина В. Д.* От «слабой былинки» к «мыслящей тростинке»: об истории переводов «Мыслей» Паскаля // *Вестник Русской христианской гуманитарной академии.* 2012. Т. 13. Вып. 4. С. 105–111.

⁹² Арман-Проспер Фожер (*Faugere*, 1810–1888) — французский писатель. Ему принадлежит лучшее издание Паскалевых «*Pensées*»: в 1844 г. книга вышла под заголовком:

фия Паскаля на мировоззрение и идеологию Достоевского, эти тексты могли дополнительно воздействовать на Достоевского и укрепить его в решимости покинуть службу и стать профессиональным писателем.

О конгениальности Достоевского Паскалю сказано многое. Некоторые авторы, как, например, Л.И. Шестов, считают возможным возвести ее в статус настоящего «духовного родства»⁹³. Согласно мнению В.В. Розанова, писателей объединяло то, что они жили и творили со взором, «устремленным в вечность»⁹⁴. В «Мыслях» Паскаля Н.А. Бердяев усматривает корни специфического «антропологизма и антропоцентризма» Достоевского⁹⁵. Другие авторы отмечают сходство в художественной методологии двух писателей — например С.Н. Булгаков, указавший, что Достоевский и Паскаль относятся к такого рода писателям, ко-

торые, «идя путем веры», «описывают свою душевную борьбу»⁹⁶. С этим был согласен И.И. Лапшин, указавший, что вера Паскаля и Достоевского имела то общее качество, что была «овееяна чувством тревоги, связана с постоянным мучительным борением <...> она была порывиста и конвульсивна», что лучше всего иллюстрируется известным: «Верую, Господи, помоги моему неверию»⁹⁷. Принципиальным мыслителем-парадоксалистом, отказывающимся «упростить жизнь» и «свести неизвестное к известному», счел Паскаля Л. Шестов⁹⁸.

«Мысли, фрагменты и письма Блеза Паскаля. Публикуются впервые в соответствии с оригиналом и большей частью неизданные» ([*Pascal B.*] *Pensées, fragments et lettres de Blaise Pascal, publiés pour la première fois conformément aux manuscrits, originaux en grande partie inédits.* Paris, 1844).

⁹³ Шестов Л.И. О «перерождении убеждений» у Достоевского // Записки. Общественно-политический и литературный журнал. (Париж; Шанхай). 1937. Т. II. С. 148.

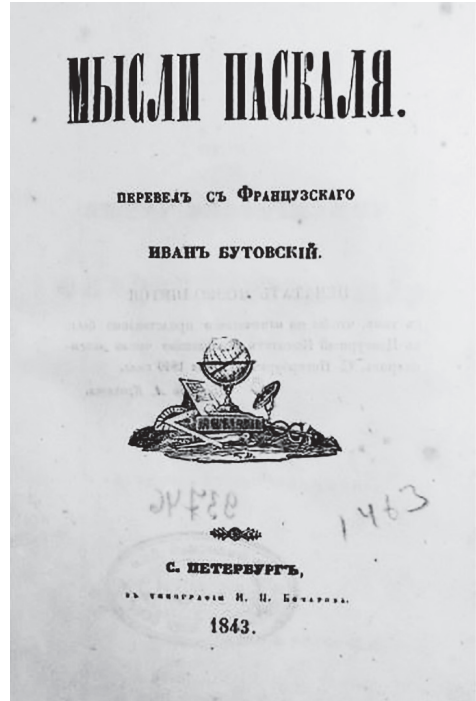
⁹⁴ Розанов В.В. Легенда о Великом Инквизиторе Ф.М. Достоевского. М., 1996. С. 281.

⁹⁵ Бердяев Н.А. Мирозерцание Достоевского. Париж, 1968. С. 35, 330.

⁹⁶ Булгаков С.Н. Свет невечерний. Созерцания и умозрения. Сергиев Посад, 1917. С. 33.

⁹⁷ Лапшин И.И. Достоевский и Паскаль. С. 241.

⁹⁸ Шестов Л.И. Гефсиманская ночь (Философия Паскаля) // Шестов Л.И. Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1993. С. 301, 317.



Илл. 3. Паскаль Б. Мысли. СПб., 1843.
Титульный лист

В литературе о Паскале и Достоевском утвердилось также мнение о тематической близости произведений двух великих писателей⁹⁹; согласно мнению Б. Н. Тарасова, эта близость «проявляется в пристальном внимании к ключевым вопросам человеческого существования, в глубоком и остром проникновении в трагические условия этого существования, сопрягающего в себе абсолютное и относительное»¹⁰⁰. В последователи Паскаля зачисляет Достоевского Г. Я. Стрельцова, указывая, что Достоевский основательно «прошел школу паскалевских “Мыслей”», и его произведения, по сути, — «гениальные вариации» на темы, разработанные французским философом¹⁰¹. «Мыслями» Паскаля увлекались многие русские писатели — А. И. Герцен, Л. Н. Толстой, А. С. Хомяков, И. В. Киреевский, В. С. Соловьев, Н. А. Бердяев и др. — однако нет между ними мыслителя «более близкого по духу и родственного душой Паскалю, чем Ф. М. Достоевский»¹⁰². Л. П. Гроссман объясняет это тем, что гению Достоевского «нужны были все напряжения и тревоги, все смятения, мятежи и отчаяния Паскаля, Гофмана и Бальзака, чтоб наново пережить эти вечные боли и скорби человеческой мысли и создать Раскольников и Великого Инквизитора»¹⁰³, согласно его мнению, речь идет не о простом «влиянии», но об идеологической и духовной «власти» над Достоевским «единственного трагика французской литературы», видимое и невидимое «присутствие» которого чувствуется и в «Братьях Карамазовых», и в «Дневнике писателя», и во многих других произведениях¹⁰⁴. Некоторые признаки этого «присутствия» остались незамеченными, с этим связана задача настоящего параграфа.

* * *

Достоевскийзнакомился с «Мыслями» Паскаля и по французским изданиям, и по русским переводам, выходявшим начиная с XVIII в. Всё говорит о том, что освоение паскалевского наследия было для писателя не однократным знакомством, но процессом, который шел на протяжении всей его жизни. С указанным выше «пор-рояльским» изданием «Мыслей» читатели имели дело на протяжении целого века. В 1778 г. вышло так называемое «вольтеровское», или «философское» издание (издание Кондорсе), в котором Паскаль обрел черты представителя просветительского рационализма; в нем впервые был опубликован «Мемориал»¹⁰⁵. В начале XIX в. произошел новый всплеск интереса к «Мыслям», что ознаменовалось новыми изданиями, повторявшими

⁹⁹ Стрельцова Г. Я. Паскаль и европейская культура. С. 11.

¹⁰⁰ Тарасов Б. Н. Паскаль. С. 305.

¹⁰¹ Стрельцова Г. Я. Паскаль и европейская культура. С. 291, 292.

¹⁰² Там же. С. 330.

¹⁰³ Гроссман Л. П. Семинарий по Достоевскому. Материалы, библиография и комментарий. М.; Л., 1923. С. 19.

¹⁰⁴ Гроссман Л. П. Библиотека Достоевского. С. 97–98.

¹⁰⁵ [Pascal B.] *Pensees de Pascal*, avec les notes de M. de Voltaire. T. 1–2. Geneve, 1778.

«пор-рояльскую» или «вольтеровскую» версии книги Паскаля¹⁰⁶. В 1842 г. во Французской академии состоялся доклад В. Кузена «О необходимости нового издания “Мыслей”»¹⁰⁷, итогом чего стали новые, текстологически выверенные издания середины XIX в.¹⁰⁸

Известно, что в личной библиотеке Достоевского была книга А. В. Грубе «Биографические картинки» (М., 1877), в которой содержалась краткая биография Паскаля¹⁰⁹; это может служить косвенным признаком того, что для писателя всё же именно французская версия книги Паскаля была основной. По какому именно французскому изданию Достоевский знакомился с творчеством Паскаля, установить затруднительно. Учитывая, что будущий писатель читал произведения французского философа в стенах Главного инженерного училища, которое располагало хорошей библиотекой на языках ряда европейских стран, это, вероятно, было одно из многотомных изданий французской классики, которые выходили во множестве и в которые, как правило, входили «Мысли» и «Письма к провинциалу» Блезе Паскаля¹¹⁰ либо одно из его собраний сочинений¹¹¹, а возможно, и отдельное издание «Мыслей», которые, как указано выше, публиковались в середине XIX в. большими тиражами

¹⁰⁶ *Pascal B.* Pensées. Paris, 1803; Pensées de Blaise Pascal. T. 1–2. Paris, 1812; Pensées de M. Pascal sur la religion, et sur quelques autres sujets. Avignon, 1818; Œuvres de Blaise Pascal. T. 1–6. Paris, 1819; [*Pascal B.*] Pensées de Blaise Pascal. Avec les remarques de Voltaire et de Condorcet, et précédées d'une notice biographique par P. R. Auguis. T. 1–2. Paris, 1823; [*Pascal B.*] Pensées de Blaise Pascal. Précédées d'une notice sur sa vie par M-me Perier, sa sœur. Paris, 1836; *Pascal B.* Pensées. Précédées d'une notice sur sa vie par M-me Perier, sa sœur. Paris, 1843; *Pascal B.* Pensées. Précédées d'une notice sur sa vie par M-me Perier, sa sœur. Paris, 1845.

¹⁰⁷ *Cousin V.* Des Pensées de Pascal: rapport à l'Académie française nécessité d'une nouvelle édition de cet ouvrage. Paris, 1843.

¹⁰⁸ [*Pascal B.*] Pensées, fragments et lettres de Blaise Pascal, publiés pour la première fois conformément aux manuscrits, originaux en grande partie inédits. Paris, 1844; [*Pascal B.*] Pensées de Pascal: Précédées de sa vie par M-me Perier, sa sœur, suivies d'un choix des Pensées de Nicole, et de son Traité de la paix avec les hommes. Paris, 1847; [*Pascal B.*] Pensées de Pascal, publiées dans leur texte authentique avec un commentaire suivi et une étude littéraire par Ernest Havet. Paris, 1852 (перизд.: 1866); [*Pascal B.*] Pensées de Pascal: d'après le texte du manuscrit autographe contenant les lettres et opuscules L'histoire des éditions des pensées, la vie de Pascal par sa sœur. Des notes choisies et inédites, et un index complet, par Charles Louandre. Paris, 1854; [*Pascal B.*] Pensées de B. Pascal, précédées de la vie de Pascal par M-me Périer, sa sœur. Paris, 1858; *Pascal B.* Pensées. Paris, 1861.

¹⁰⁹ *Грубе А.В.* Паскаль // Грубе А.В. Биографические картинки / Пер. с нем. М., 1877. С. 58–65 (см.: Библиотека Ф.М. Достоевского. Опыт реконструкции. Научное описание. СПб., 2005. С. 163). Не исключено также, что Достоевский был знаком с превосходной биографией Паскаля, изданной на нем. яз.: *Dreydorff J.G.* Pascal, sein Leben und sein Kämpfe. Leipzig, 1870.

¹¹⁰ Например: *Classiques Francais* (1822–1827, 103 vol.); *Collection des Classiques Francais* (1823–1826, 31 vol.); *Les Classiques Miniature* (1824–1928, 48 vol.).

¹¹¹ [*Pascal B.*] *Oeuvres de Blaise Pascal*. Vol. 1–5. La Haye, Paris, 1779; *Pascal B.* *Oeuvres de Pascal*. Vol. 1–5. Paris, 1819.

и довольно часто. Этим объясняется то, что выбор источника для цитирования Паскаля в отечественной научной литературе достаточно свободный¹¹². Таким образом, Достоевский впервые познакомился с книгой Паскаля в оригинале в 1838 г., в 1843 г. читал перевод И. Г. Бутовского и лишь затем, по всей видимости, познакомился с новыми версиями «Мыслей», изданными в 1844 и 1851 гг.¹¹³ Что же касается русских дореволюционных переводов «Мыслей», то, кроме перевода И. Г. Бутовского, все они вышли уже после смерти Достоевского¹¹⁴. Отечественные издания конца XIX в. основывались на различных версиях текста паскалевских «Мыслей»¹¹⁵. В 1898 г. в русском переводе вышли и «Письма к провинциалу»¹¹⁶.

Не исключено, что еще в юности Достоевский обратил внимание на высшее мнение о Паскале, которое неоднократно выражал на страницах «Отечественных записок» В. Г. Белинский, чьи статьи писатель изучал в юности, в 1830-е — начале 1840-х гг. В этот период Белинский не только многократно упоминал имя Паскаля в своих статьях¹¹⁷, но и цитировал отдельные его афоризмы, показывая тем самым, что идеи Паскаля находились на переднем плане его размышлений о русской литературе¹¹⁸. В своей работе о переводных книгах,

¹¹² Например, Н. Натова цитирует произведения Паскаля по изданию: *Pascal B. Les Pensees*. Paris, 1982, в Полном собрании сочинений Достоевского цитаты даются по изданиям: *Паскаль Б. Мысли (о религии)* / Пер. с фр. П. Д. Первова. М., 1905; *Ларошфуко Ф. де. Максимы; Паскаль Б. Мысли; Лабрюйер Ж. де. Характеры*. М., 1974; *Pascal B. Pensees sur la religion et sur quelques autres sujets*. 2 vol. Paris, 1854.

¹¹³ На знакомство Достоевского с этим изданием указывает комментатор романа «Идиот» Н. Н. Соломина в Полном собрании сочинений. Указывая на источник цитаты из французского издания «Мыслей» Паскаля — «Я намекнул ему, уходя, что, несмотря на всю между нами разницу и на все противоположности, — *les extremities se touchent* (я растолковал ему это по-русски)» (8. 338) — исследователь называет источник цитаты: *Pascal B. Pensees sur la religion et sur quelques autres sujets*. Vol. II. Paris, 1854. P. 122 (9. 451).

¹¹⁴ *Паскаль Б. Мысли о религии* / Пер. с фр. С. Долгова. М., 1892; 2-е изд.: М., 1902; *Паскаль Б. Мысли* / Пер. с фр. П. Д. Первова. С предисловием Прево-Парандоля «Паскаль как моралист». СПб., 1888 (отдельный оттиск из журн. «Пантеон литературы». 1888, № 10–12; 1889. № 1–3; 2-е изд.: М., 1899; 3-е изд.: М., 1905); [*Паскаль Б.*] Избранные мысли Паскаля / Пер. с фр. М. Э. Гюнсбурга. С кратким биографическим очерком автора. СПб., 1904.

¹¹⁵ В переводе О. Хомы: *Паскаль Б. Мысли*. М., 1994; *Паскаль Б. Трактаты. Polemicheskie sochineniya. Pisma*. Киев, 1997. В переводе Ю. Гинзбург: *Паскаль Б. Мысли*. М., 1995 (переизд.: 1999, 2001, 2003, 2009). В переводе Э. Фельдман-Линецкой: *Паскаль Б. Мысли // Ларошфуко Ф. де. Максимы; Паскаль Б. Мысли; Лабрюйер Ж. де. Характеры*. М., 1974 (2-е изд.: М., 1990); *Паскаль Б. Мысли*. СПб., 1999 (переизд.: 2004, 2005).

¹¹⁶ *Паскаль Б. Письма к провинциалу, или Письма Людовика Монтальта к другу в провинцию и к отцам иезуитам о морали и политике иезуитов* / Пер. с прим. и введением под ред. А. И. Попова. СПб., 1898.

¹¹⁷ Например: *Белинский В. Г. Ответ «Москвитянину»* // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 10. М., 1956. С. 224.

¹¹⁸ «Все повторяют: “Привычка — вторая Природа”; но мне больше нравится мудрое замечание Паскаля, который сказал: “Природа есть первая привычка”» (*Белинский В. Г.*

вышедших в 1843 г., Белинский особое внимание уделил переводу И. Г. Бутовского¹¹⁹. В этой статье он не только похвалил само произведение и качество перевода, но и назвал Паскаля автором, который занял «важное место в летописях наук и литературы Европы», являясь одним из «замечательнейших людей XVII века»¹²⁰. В рецензии на книгу Белинский указал на важнейшую черту мышления философа — диалогический стиль, что вот уже полтора века мы привыкли связывать с именем Достоевского: это был «мыслитель, действовавший полемически»¹²¹. Не высказывая более никаких критических замечаний о книге Паскаля, Белинский остальную часть своей статьи обратил в сборник цитат из рецензируемой книги, в частности он воспроизвел афоризм: «Смеяться над философией — значит философствовать»¹²². Заметим, что эту же мысль воспроизводит Достоевский в своем письме к брату Михаилу Михайловичу от 9 августа 1838 г.: «Раз Паскаль сказал фразу: кто протестует против философии, тот сам философ. Жалкая философия!» (28, 50)¹²³. Предполагать, что Достоевский цитировал эту мысль Паскаля в своем письме, взяв ее из статьи Белинского, было бы ошибкой — письмо Достоевского было написано четырьмя годами ранее, однако такое совпадение нельзя назвать случайным: оно указывает на близость восприятия идеологии Паскаля двумя писателями. Достоевский многократно выражал требование, чтобы человек больше сосредоточивался не на внешнем, а на внутреннем своем состоянии; ту же мысль вычитал из Паскаля и Белинский: «Паскаль говорит, что люди для того играют в карты, чтоб не оставаться никогда долго наедине с собою, чтоб не дать развиваться угрызениям совести»¹²⁴. Обратим внимание, что оба, и Достоевский и Белинский, воспринимали Паскаля как философствующего литератора; в заключительной части своей статьи Белинский настаивает на необходимости перевода «чисто литературных произведений Паскаля»¹²⁵, имея в виду, вероятно, «Письма к провинциалу». Основанием для этого Белинский счел то, что к его

Краткое руководство к познанию племен человеческого рода, с присовокуплением главных признаков, отличающих его от других животных. Составленное из сочинений об этом предмете доктора Сосеротта и профессора Брока П. А. Л-ким. С литографированными картинками. М., 1838. В университетской типографии // Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 3. М., 1953. С. 198).

¹¹⁹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 8. М., 1955. С. 93.

¹²⁰ Там же. С. 595.

¹²¹ Там же.

¹²² Там же. С. 597 (ср. Паскаль Б. Мысли. СПб., 1843. С. 254).

¹²³ «Пренебрежение философствованием и есть истинная философия» (Ларошфуко Ф. де. Максимы; Паскаль Б. Мысли; Лабрюйер Ф. де. Характеры. С. 113; см.: 28, 403).

¹²⁴ Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 9. М., 1955. С. 578. Заметим, что, посещая кружок Белинского, Достоевский не раз выражал свое отвращение к карточной игре, которой частенько бывали заняты его коллеги по литературе.

¹²⁵ [Белинский В. Г.] Мысли Паскаля. С. 597.

произведениям навсегда сохранится «живой интерес»¹²⁶. В отличие от В. Г. Белинского, Достоевский, в рамках известного криптографического принципа, не расточал похвалы писателю, которому стольким был обязан. Но кое-где реплики его героев указывают на суть его отношения к французскому мыслителю.

В изучении связей между «Мыслями» Паскаля и творчеством Достоевского достигнуты немалые успехи.

В работах Л. И. Шестова помимо ряда аналитических спекуляций о чертах, роднящих идеологии Паскаля и Достоевского, содержатся указания на реминисценции из произведений французского философа. Согласно его мнению, прямым развитием мысли Паскаля является описание картины, которую увидел Ипполит у Рогожина в романе «Идиот»¹²⁷. Следы философских сентенций Паскаля содержатся в «Записках из подполья»¹²⁸, «Сон смешного человека» является художественным развитием паскалевской мысли о максимальном удалении человека от возможности постичь тайну «передачи греха»¹²⁹. В «Мыслях» Паскаля Шестов видит аллюзивный источник мучительных сомнений в поиске Бога и смысла своей жизни, которые одолевают Шатова в романе «Бесы»¹³⁰.

¹²⁶ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 9. М., 1955. С. 444.

¹²⁷ «Jesus sera en agonie jusqu'a la fin du monde: il ne faut pas dormir pendant ce temps la» (Шестов Л. И. О «перерождении убеждений» у Достоевского. С. 146–147).

¹²⁸ «...je ne puis pardonner a Descarter; il aurait bien voulu dans toute sa philosophie se passer de Dieu, mais il n'a pas su s'empacher de lui faire donner une chiquenaude pour mettre le monde en mouvement; apres cela, il n'a peur que faire de Dieu» — отчаянная борьба Паскаля с разумом, напоминающая фразы из вступительных глав к «Запискам из подполья»: «...ecrire contre ceux qui approfondissent trop les sciences, Descartes»; согласно мысли Шестова, Достоевский мог бы взять девизом для своих сочинений слова Паскаля «je n'approuve que ceux qui cherchent en gemissant» (цит. по: Шестов Л. И. О «перерождении убеждений» у Достоевского. С. 147).

¹²⁹ «...le mystere le plus eloigne de notre connaissance, qui est celui de la transmission du peche est une chose sans laquelle nous ne pouvons avoir une connaissance de nous memes... Le noeud de notre condition prend ses replis dans cet abime, de sorte que l'homme est plus inconcevable sans ce mystere que ce mystere n'est inconcevable» (цит. по: Шестов Л. И. О «перерождении убеждений» у Достоевского. С. 147).

¹³⁰ «Не смейте меня спрашивать такими словами, спрашивайте другими, другими! — весь вдруг задрожал Шатов. — Извольте другими, — сурово посмотрел на него Ставрогин. — Я хотел только узнать, веруете ли вы сами в Бога или нет. — Я верую в Россию, я верую в ее православие, я верую, что новое пришествие случится в России... Я верую... — залепетал в испуге Шатов. — А в Бога, в Бога? — Я... я буду веровать в Бога» (10. 149–150). Духовный кризис, который всю жизнь переживал Достоевский и который заставлял переживать своих героев, был, по мнению Шестова, тем же самым по сути состоянием, которое переживал Паскаль во время своего «обращения»: «...это перерождение было в сущности тем, что Паскаль называл своим обращением» (Шестов Л. И. О «перерождении убеждений» у Достоевского. С. 149).

Л. П. Гроссман подчеркивает, что особенно сильное влияние оказала на Достоевского мысль Паскаля о «сияющей личности Христа», к которой и сводится, по его мнению, всё учение Паскаля. В известном призыве Достоевского из его Пушкинской речи: «Смирись, гордый человек, и, прежде всего, сломи свою гордость. Смирись, праздный человек» (26. 139) — исследователь обнаруживает реминисценцию из текста Паскаля: «Humiliez-vous, raison impuissante! Taisez-vous, nature imbecile!»¹³¹

И. И. Лапшин в своей небольшой, но содержательной работе обнаруживает ряд смысловых схождений между произведениями Паскаля и Достоевского, вместе с тем отмечая «глубокую противоположность» в философских взглядах двух мыслителей, которая выражается в том, что «Паскаль обладал *темным* темпераментом в своем отношении к миру, а Достоевский — *светлым*»¹³², что особенно ярко выступает в их интерпретации легенды об Иове, с утешительным смыслом у Достоевского и с противоположным смыслом у Паскаля¹³³. Среди схождений Достоевского и Паскаля Лапшин отмечает следующие: «*Мотив моральной двойственности* человеческого существа у Паскаля и Достоевского»¹³⁴, рассуждения Дмитрия Карамазова («Братья Карамазовы») о моральном дуализме человека имеют сходство с паскалевским тезисом о «созерцании двух бездн» — «добра и зла, веры и неверия, всеполноты бытия и небытия»¹³⁵. Кроме того, Лапшин обнаруживает прямое влияние философии Паскаля на сюжет романа «Братья Карамазовы»; согласно его мнению, деление видов сладострастия (*libidinus*) в соответствии с тремя видами душевной деятельности — «чувственной, интеллектуальной и волевой» (мысль, которая содержится в Первом послании Иоанна, в «Augustinus» Янсения и в «Мыслях» Паскаля)¹³⁶ оказало влияние на архитектонику «Братьев Карамазовых»: «Федор Павлович является как бы животным корнем всякой *libidinous*, Иван Карамазов является воплощением вольномыслия, т. е. *libidinus sciendi* <...>

¹³¹ «Смирись, бессильный разум! Замолчи, глупая природа!» (*фр.*) (Гроссман Л. П. Библиотека Достоевского. С. 97–98).

¹³² Лапшин И. И. Достоевский и Паскаль. С. 235.

¹³³ Там же.

¹³⁴ Там же. С. 237. К этому замечанию следует прибавить, что идея о двуединой природе человека, проявляющейся в двойственности мыслей и поступков, роднит героев-философов Достоевского с концепцией человека, развиваемой в «Мыслях» Паскаля. Помимо повести «Двойник», посвященной описанию этого феномена на уровне экзистенциального состояния человека, «двойственность» как характеристика Глафиры Петровны встречается в рассказе «Чужая жена и муж под кроватью» (2. 62), формулировка «двойная мысль» содержится в рукописи к «Идиоту», связываясь по смыслу с «нравственным пьянством», дилеммой «Умирать или не умирать?» (вопрос Ипполита), а также «Апокалипсисом и звездой Полыню» (9. 277), и далее обнаруживается практически в каждом произведении Достоевского.

¹³⁵ Там же.

¹³⁶ Там же.

а Дмитрий ярким олицетворением *libidinis sentiendi*. Три искушения Христа соответствуют той же схеме»¹³⁷. Попутно Лапшин замечает, что отказ Зосимы от дуэли напоминает картину Берн-Джонса «Милосердный рыцарь», изображающую сцену несостоявшегося поединка, на месте которого изображены два рыцаря: уезжающий с места дуэли и склонившийся перед изваянием Христа¹³⁸. «Пари» Паскаля относительно существования Бога получило аллюзивное отражение в «Бесах», в частности в рассуждениях Ставрогина, построенных, по мнению Лапшина, «по типу рассуждений Паскаля, в которых аргументируется, что шансы доказательства бытия Бога равны возможности доказать обратное». Говоря о том, что шансы в обоих вариантах «совершенно равны», но ошибка в одном из двух случаев не будет иметь плохих последствий, Ставрогин «конструирует две картины мира, атеистически-позитивистскую, и теистическую, христианскую, основанную на вере»¹³⁹. Действуя в рамках идеи «пари» Паскаля, Ставрогин отмечает большую моральную надежность веры в Бога сравнительно с моделью атеистического гуманизма (11. 179).

Несколько цитат из «Мыслей» Паскаля отмечены в Полном собрании сочинений Ф. М. Достоевского: «Я намекнул ему, уходя, что, несмотря на всю между нами разницу и на все противоположности, — *les extremities se touchent* (я растолковал ему это по-русски), так что, может быть, он и сам вовсе не так далек от моего “последнего убеждения”, как кажется» (8. 338)¹⁴⁰. В романе «Бесы» отмечено цитирование французского издания «Писем к провинциалу»: в разговоре с Варварой Петровной Степан Трофимович, настаивая на обладании «всечеловеческими» качествами, дважды повторяет формулу отрицания ханжества: «*Et puis, comme on trouve toujours plus de moines que de raison*», указывая на источник: «Это Паскаль» (10. 50–51)¹⁴¹. В черновых записях к «Бесам» отмечен набросок этой сцены (11. 238); еще одно упоминание имени Паскаля — в той же рукописи под заголовком «Вообще словечки», в сопровождении записи: «Недосиженные и пересиженные» (11. 286). По-видимому, Достоевского заинтересовала глава XXV «Мыслей», в которой философ останавливается на сходстве двух крайних степеней невежества, первая из которых

¹³⁷ Лапшин И. И. Достоевский и Паскаль. С. 237–238.

¹³⁸ Там же. С. 238–239.

¹³⁹ Там же. С. 239.

¹⁴⁰ Словосочетание «*les extremities se touchent*» Достоевский взял из издания: *Pascal B. Pensees sur la religion et sur quelques autres sujets*. Vol. II. Paris, 1854. P. 122 (9. 451). Заметим также, что словосочетанием «последнее убеждение» Достоевский пишет по-французски: “*idée fixe*”.

¹⁴¹ Согласно утверждению комментатора «Бесов» в Полном собрании сочинений Достоевского (12. 290), слова о том, что ханжество и изуверство можно встретить чаще, чем здравый смысл («*on trouve toujours plus de moines que de raison*»), Достоевский взял из «Писем к провинциалу» Блеза Паскаля: «...*parce qu’il leur est bien plus aise de trouver des moines que des raisons*» ([*Pascal B.*] *Lettres ecrites a un provincial par Blaise Pascal*. Paris, 1869. P. 34).

объясняется отсутствием образования, а вторая — самодовольной уверенностью в полном владении истиной: «Науки имеют две соприкосновенные крайности: первая есть то чистое естественное неведение, в котором находятся все люди при рождении. В другую крайность впадают души великие, которые, пройдя всё, что могут познать люди, видят, что они ничего не знают, и находятся в том же неведении, с которого начали. Но это неведение ученое, которое сознает себя. Вышедшие из неведения естественного, и не достигнувшие другого, принимают некоторый оттенок самодовольного знания и выказывают себя знатоками. Они-то смущают мир и судят обо всем превратнее других»¹⁴². В «Братьях Карамазовых», во время беседы между Дмитрием, Миусовым и отцом Паисием, формулируется идея о том, что отсутствие веры в Бога неизбежно порождает этический релятивизм: «Злодейство не только должно быть дозволено, но даже признано самым необходимым и самым умным выходом из положения всякого безбожника» (14. 65). Согласно мнению комментатора романа, это реминисценция из Паскаля (15. 536). Аллюзия на тексты Паскаля обнаруживается и в известной сентенции Ивана Карамазова о том, что человеческая жизнь — слишком большая ценность, чтобы ею можно было «унавонить» какую-либо будущую социальную «гармонию», и особенно — жизнь детей: «...если все должны страдать, чтобы страданием купить вечную гармонию, то при чем тут дети, скажи мне, пожалуйста?» (14. 222)¹⁴³. «Поэма о Великом Инквизиторе» обнаруживает мощный аллюзивный план к творениям Блеза Паскаля — в рассуждениях о роли чуда в жизни человечества: «...чуть лишь человек отвергнет чудо, то тотчас отвергнет и Бога, ибо человек ищет не столько Бога, сколько чудес» (14. 233)¹⁴⁴, в описании устоев авторитарного общества, основанного не на свободе, а на «чуде, тайне и авторитете», обращающего людей в «стадо» существ, с которых снят «страшный дар» свободы, «принесший им столько муки» (14. 234; 15. 561).

Б. Н. Тарасов указывает, что невидимое присутствие Паскаля чувствуется в «Дневнике писателя» Достоевского и в поучениях старца Зосимы в романе

¹⁴² Паскаль Б. Мысли. СПб., 1843. С. 145–146.

¹⁴³ Мысль Ивана Карамазова о слезинке безвинно замученного ребенка, перевешивающей все будущие мировые гармонии, также находит себе соответствие в «Мыслях» Паскаля: «...разве не противно правилам нашей жалкой справедливости — осудить навеки дитя, лишенное еще воли, за грех, в котором оно принимало столь мало участия, что родилось на свет спустя шесть тысяч лет с тех пор, как грех был совершен? Несомненно, ничто нас так жестоко не задевает, как это учение» (Паскаль Б. Мысли (о религии). СПб., 1905. С. 115–116); см.: 15. 555.

¹⁴⁴ «Чудеса важнее, чем вы думаете: они послужили основанию и послужат продолжению Церкви, вплоть до Антихриста, до конца мира <...> Я не был бы христианином, не будь чудес» (Паскаль Б. Мысли (о религии). С. 213, 272); см.: 15. 561.

«Братья Карамазовы»¹⁴⁵, а также отмечает, что основным направлением влияния Паскаля на русское общественное сознание, включая сюда сферу литературной жизни, была борьба со слепым подчинением «авторитету», когда оставалось немного «места для самостоятельных суждений», а «центром становилась не совесть человека, а авторитет “важного лица”, “мудрого духовника”». Это в конечном итоге «губило свободную совесть, воспитывало безответственность» — проблема, которую Достоевский, не без влияния Паскаля, поднимал в романе «Братья Карамазовы»¹⁴⁶.

В книге Г. Я. Стрельцовой «Паскаль и европейская культура» очерчен круг идеологических доминант, общих для двух писателей¹⁴⁷, устанавливается связь между утверждением Достоевского, что его «осанна сквозь горнило испытаний прошла», и идеологией паскалевских «Мыслей»¹⁴⁸. Помимо смысловых аналогий, Г. Я. Стрельцова отмечает ряд реминисценций из Паскаля в произведениях Достоевского. В романе «Идиот» призывы князя Мышкина дать отпор иезуитам с помощью Иисуса Христа, очищенного от ложных трактовок, со всей очевидностью указывают на «Письма к провинциалу»¹⁴⁹. Аргументация Мышкина, доказывающего, что «католичество римское даже хуже самого атеизма», а «римский католицизм даже и не вера, а решительно продолжение Западной Римской империи», где царствует «ложь, пронырство, обман, фанатизм, суеверие, злодейство» (8. 450–451), по мнению Г. Я. Стрельцовой, есть заострение аргументации, которую приводил Паскаль в своем споре с иезуитами¹⁵⁰. Здесь стоит добавить, что влияние идей Паскаля здесь, по-видимому, опосредовано славянофилами (например, А. С. Хомяковым), которые отрицали католицизм также не без влияния аргументации Паскаля. Следы идеологии Паскаля обнаруживаются в «Поэме о Великом Инквизиторе»¹⁵¹ и «бунте» Ивана Карамазова («Братья Карамазовы»)¹⁵². Влияние Паскаля на замысел и идеологию рассказа «Сон смешного человека» проявляется в том, что Достоевский, как и Паскаль, убежден в том, что человек изначально добр и, как бы ни было реально и убедительно зло, — оно вторично. Повествователь и главный герой рассказа говорит: «Я не хочу и не могу верить, чтобы зло было

¹⁴⁵ К этому можно добавить, что, возможно, и сам сюжет романа, основное событие которого — выход Алеши Карамазова из монастыря в мир — мог быть подсказан судьбой Блеза Паскаля, который был монахом, не принявшим монашества и оставшимся в миру; умер он в 39 лет, по словам Ж. Расина, «от старости».

¹⁴⁶ *Тарасов Б. Н.* Паскаль. С. 254.

¹⁴⁷ *Стрельцова Г. Я.* Паскаль и европейская культура. С. 205.

¹⁴⁸ Там же. С. 330.

¹⁴⁹ Там же. С. 331.

¹⁵⁰ Там же. С. 331–332.

¹⁵¹ Там же. С. 344–347.

¹⁵² Там же. С. 332.

нормальным состоянием людей» (25. 118)¹⁵³. Г.Я. Стрельцова замечает паскалевский след во всех многочисленных попытках Достоевского осмыслить состояние человека, верующего в вечную жизнь и идущего на казнь; встречающийся у Паскаля трагический образ жизни как «шествия на казнь» находит себе соответствие в статье «Приговор» из «Дневника писателя» за 1876 г. (23. 146–148)¹⁵⁴.

К этому можно добавить еще несколько пунктов.

В 1654 г. Паскаль пережил глубокое молитвенное потрясение, своего рода религиозное откровение, которое именуется в литературе о писателе его «Боговдохновением» или «Мемориалом» («Le memorial»)¹⁵⁵. По следам этого события он сделал краткую запись на куске пергамента, который хранил как драгоценность, зашив в подкладку камзола. Впервые текст «Мемориала» в 1778 г. опубликовал Николя де Кондорсе¹⁵⁶ под названием «Амулет Паскаля»¹⁵⁷, сочтя его чем-то вроде заклинания против злых сил. Идея о психическом расстройстве Паскаля была довольно популярна на рубеже XVIII и XIX вв., увенчавшись трудом парижского медика Луи Лелю¹⁵⁸ о «галлюцинациях» Паскаля и «отношении его здоровья к его гению»¹⁵⁹. «Мемориал» издавался на языке оригинала многократно, как вышеупомянутым отдельным изданием, так и в составе книг с его произведениями¹⁶⁰, и был широко известен в кругах читателей и поклонников философа. Согласно мнению Б.Н. Тарасова, Паскаль действительно пережил в это время нечто вроде глубокого религиозного потрясения, которое квалифицируется как «молитва», «ночной экстаз», «вдохновенное свыше пророчество»¹⁶¹. Нет причин сомневаться, что Достоевский знал этот текст, как считают современные исследователи творчества Паскаля, например Б.Н. Тарасов; в том, что Достоевский был знаком с «Мемориалом»,

¹⁵³ Там же. С. 340.

¹⁵⁴ Там же. С. 350.

¹⁵⁵ См.: Тарасов Б.Н. Паскаль. С. 207–208.

¹⁵⁶ Мари Жан Антуан Николя де Карита, маркиз де Кондорсе (фр. Marie Jean Antoine Nicolas de Caritat, marquis de Condorcet; 1743–1794) — французский математик и философ, академик, политический деятель.

¹⁵⁷ [Pascal B.] Amulette trouve dans l'habit de Pascal // *Pensees de Pascal*, avec les notes de M. de Voltaire. Vol. premier. Geneve, 1778. P. XXXIII–XXXVI.

¹⁵⁸ Лелю Луи-Франсуа (фр. Lelut Louis Francois, 1804–1877) — французский врач, последователь Чезаре Ломброзо.

¹⁵⁹ [Pascal B.] De l'Amulette de Pascal, etude sue le rapport de la sante de ce grand homme a son genie, par le docteur Lelut. Paris, [1846]; [Lelut L.F.] L'Amulette de Pascal pour servir a l'histoire des hallucinations par F. Lelut. Paris, 1846.

¹⁶⁰ [Pascal B.] *Pensees de Blaise Pascal*. Avec les remarques de Voltaire et de Condorcet, et precedees d'une notice biographique, par P. R. Auguis. 2 vol. Paris, 1823.

¹⁶¹ См.: Тарасов Б.Н. Паскаль. С. 207–210.

был убежден Л. И. Шестов¹⁶². Значение этого события для творческого пути Достоевского переоценить нельзя, оно стало частью его религиозного опыта, своего рода морально-психологическим маяком, помогавшим ориентироваться в тяжких и часто трагических исканиях ответа на «проклятый вопрос»; далее — отозвалось реминисценциями в его произведениях.

Тональность и содержание «откровения» Паскаля заставляют вспомнить о подобном же религиозном озарении Алеши Карамазова: «Алеша стоял, смотрел и вдруг как подкошенный повергся на землю. Он не знал, для чего обнимал ее, он не давал себе отчета, почему ему так неудержимо хотелось целовать ее, целовать ее всю, но он целовал ее плача, рыдая и обливая своими слезами, и испуганно клялся любить ее, любить во веки веков <...> Как будто нити от всех этих бесчисленных миров Божиих сошлись разом в душе его, и она вся трепетала, “соприкасаясь мирам иным” <...> с каждым мгновением он чувствовал явно и как бы осязательно, как что-то твердое и незыблемое, как этот свод небесный, сходило в душу его. Какая-то как бы идея воцарялась в уме его — и уже на всю жизнь и на веки веков. Пал он на землю слабым юношей, а встал твердым на всю жизнь бойцом и сознал и почувствовал это вдруг, в ту же минуту своего восторга. И никогда, никогда не мог забыть Алеша во всю жизнь свою потом этой минуты. “Кто-то посетил мою душу в тот час”, — говорил он потом с твердою верой в слова свои...» (14. 328).

В центре онтологии Паскаля находится представление о единственной несомненной истине, которую только и может извлечь человек из окружающего мира — о напряженном отношении между противоположностями; отсюда его утверждение, что отрицать и верить свойственно человеку в той же степени, как лошади бегать¹⁶³. Согласно мысли французского философа, «человек, чтобы оставаться человеком, должен стремиться к обеим крайностям, а не к одной из них, ибо, когда он касается одной, то неминуемо впадает в противоположную»¹⁶⁴. Паскаль объясняет этот парадокс следующим образом: «Наше бессилие проникнуть в суть вещей довершается их однородностью, меж тем как в нас самих сочетаются субстанции неоднородные, противоположные — душа и тело»¹⁶⁵. В каждом явлении, считал Паскаль, важны две его крайности, причем каждая из них может быть правильной одновременно с противоположной¹⁶⁶.

¹⁶² Шестов Л. И. О «перерождении убеждений» у Достоевского. С. 147.

¹⁶³ «Отрицать, верить и сомневаться так же свойственно человеку, как лошади — бегать» (Паскаль Б. Мысли / Пер. с фр. П. Д. Первова; с предисловием Прево-Парандоля «Паскаль как моралист». 2-е изд. М., 1899. С. 264).

¹⁶⁴ Бахмутский В. Я. Французские моралисты // Ларошфуко Ф. де. Максимы; Паскаль Б. Мысли; Лабрюйер Ж. де. Характеры. С. 20.

¹⁶⁵ Ларошфуко Ф. де. Максимы; Паскаль Б. Мысли; Лабрюйер Ф. де. Характеры. С. 125.

¹⁶⁶ Там же. С. 176.

В связи с этим философ равно не одобрял писателей, восхваляющих человека, и тех, которые его унижают, но желал «похвалить лишь тех, которые с воздыханием ищут истины»¹⁶⁷.

В письме Н. Д. Фонвизиной, написанном в январе–феврале 1854 г., подобным образом формулировал свою модель мышления Достоевский: «...я — дитя века, дитя неверия и сомнения до сих пор и даже (я знаю это) до гробовой крышки. Каких страшных мучений стоила и стоит мне теперь эта жажда верить, которая тем сильнее в душе моей, чем более во мне доводов противных» (28₁. 176). На этих философских «качелях» раскачивались творческая мысль писателя и искания его героев. Чем шире была амплитуда раскачивания, тем глубже проникала мысль в поиске ответа; поэтому крайние точки вступающих в противоречие аргументов у настоящего мыслителя должны находиться на максимально возможном удалении друг от друга. Такого рода характер имеют многие из героев-философов Достоевского, например М-кий из «Записок из Мертвого дома»: обладая «сильной» и «в высшей степени благородной» натурой, он страдает от глубоких противоречий: «...скептицизма и глубокого, ничем непоколебимого верования в некоторые свои особые убеждения и надежды» (4. 209). Такого рода состояния свойственны Раскольникову, Мышкину, Шатову, Аркадию Долгорукову, Ивану Карамазову и др., их можно описать фразой из рукописи к «Идиоту»: «Христианин и в то же время не верит. Двойственность глубокой природы» (9. 185). К сожалению, эта «двойственность», являющаяся у Достоевского обозначением качества философствования самого высокого уровня, иногда трактуется как некий недостаток. Так, в комментарии к роману «Бесы» в Полном собрании сочинений «двойственность» осмыслена в одном ряду с «загадочностью, неизбежно влекущей за собой недосказанность» (12. 204) или трактуется как «противоречивость идей Достоевского», или в связи с «двойственностью его творчества» (15. 502; 17. 354).

Раскачивание между логическими доводами, основанными на опыте, и требованиями веры, по Достоевскому, не есть атеизм или ересь, так как общее направление движения — путь любви и самопожертвования, и это гарантирует правильность общего вектора, направленного к Иисусу Христу. Это подтверждает и Паскаль: «Знаю, что Ему угодно, чтобы истины эти истекали из сердца в разум, а не из разума в сердце»¹⁶⁸. Как и для героев Достоевского, загадка бытия была для Паскаля вопросом о жизни и смерти. Сходство между Достоевским и Паскалем в колебаниях между верой и неверием было тонко отмечено Г. И. Чулковым: «Достоевский, как Паскаль, приобрел право на веру в Бога и Христа ценою необычайного опыта сомнений и отрицаний, перед которы-

¹⁶⁷ Паскаль Б. Мысли. СПб., 1843. С. 106.

¹⁶⁸ Там же. С. 62.

ми бледнеет поверхностный скептицизм всех философствующих атеистов»¹⁶⁹. О такого рода колебаниях И. И. Лапшин пишет: «Он сомневается в реальности внешнего мира и других людей, сомневается в Боге и в то же время горячо стремится к вере», при этом — ставит перед собой задачу соответствия такой нравственной высоте, которую не силах выдержать, что причиняет ему дополнительные страдания¹⁷⁰.

Один из примеров таких антиномий, мучивших Достоевского и героев его произведений, содержится в романе «Бесы»: «Бог необходим, а потому должен быть. — Ну, и прекрасно. — Но я знаю, что Его нет, и не может быть. — Это вернее. — Неужели ты не понимаешь, что человеку с такими двумя мыслями нельзя оставаться в живых?» (10. 469). Надин Натова отмечает, что «сходные мысли обсуждались уже в конце 1660-х гг. выдающимся ученым и мыслителем Блезом Паскалем <...> Непостижимо, что Бог есть, и непостижимо, что Его нет; непостижимо, что в теле есть душа, или ее нет совсем; непостижимо, что мир был создан, или он не был создан и так далее»¹⁷¹. К этому верному наблюдению необходимо прибавить, что логика этого разговора находится в русле известного «пари» Паскаля о существовании Бога. Как и герои Достоевского, Паскаль всю жизнь колебался между двумя равновесными тезисами, доказывающими и опровергающими бытие Бога, в результате им было выработано «практическое» решение этого вопроса: если мы верим в Бога, но Его нет, мы ничего не теряем, но если мы не верим в Бога и ведем себя в русле идеи «всё позволено» (а Бог при этом есть), то теряем очень много — возможность спасения. Эта идея потом получила отклик в 4-й антиномии Канта.

В соответствии с главной мыслью Паскаля, правильное мышление есть то, чем может и чем обязан заниматься человек, ответственно относящийся к своей жизни: «...человек, несомненно, сотворен для того, чтобы думать: в этом и главное его достоинство, и главное дело жизни, а главный долг в том, чтобы думать благообразно. И начать ему следует с размышлений о себе самом»¹⁷². Рассуждая о ложности тех ценностей, которые навязывает человеку общество и заставляет его проживать не свою, а чужую жизнь, Паскаль писал: «Душа заключена в теле на короткое время. Она знает, что это один переход в вечность и что ей дан небольшой срок жизни для приготовления в путь. Необ-

¹⁶⁹ Чулков Г. И. Достоевский и судьба России // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 15. СПб., 1997. С. 399.

¹⁷⁰ Лапшин И. И. Философия изобретения и изобретение в философии: Введение в историю философии. М., 1999. С. 62.

¹⁷¹ Натова Н. Метафизический символизм Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 14. СПб., 1997. С. 42.

¹⁷² Ларошфуко Ф. де. Максимы; Паскаль Б. Мысли; Лабрюйер Ф. де. Характеры. С. 144.

ходимые естественные потребности похищают у ней большую часть времени. В ее распоряжении остается самая малость; но и этот малый остаток столько тревожит ее, в такое странное приводит замешательство, что ей хочется поскорее сбыть его. Она тяготится этим остатком, в котором принуждена жить с собою и думать о себе. Оттого всячески старается забыть себя и, ни о чем не размышляя, проводить толь краткое и толь драгоценное время в занятиях, препятствующих ей думать о себе»¹⁷³.

Достоевскому была близка мысль Паскаля, что ценность жизни человека определяется не успехами в социуме или приобретением материальных благ, но внутренним совершенствованием, как сформулировал И. Г. Бутовский, «изошрением ума»¹⁷⁴, в этом заключается его долг перед Мирозданием и роль в истории: «...не только каждый из нас со дня на день подается вперед в науках, но и весь род человеческий непрерывно более и более совершенствуется <...> весь ряд людей от начала мира до нашего времени должно рассматривать как одного и того же человека, непрерывно существующего и непрерывно просвещающегося»¹⁷⁵. Из этого он делал вывод о прямой связи между интеллектом человека и сферой морали: «Постараемся же мыслить хорошо: вот основание нравственности»¹⁷⁶. Предполагая, что человек «наделен природною способностью к добру»¹⁷⁷, Паскаль формулирует кардинальную линию выражения человеческого в человеке — поиск истины, правды о себе самом: «...я хотел бы поселить в человеке желание отыскать истину, возбудить в нем готовность высвободиться от страстей, и следить за нею туда, где она ему представится; и зная, как сильно омрачают страсти разум, я хотел бы заставить его возненавидеть низкие чувства, управляющие его волею, для того чтобы он не ослеплялся ими при выборе и был решителен, когда выбор уже сделан»¹⁷⁸. В разных разделах своей книги он многократно подчеркивает эту мысль: «...сущность человека состоит в способности мыслить: без этого нельзя составить идеи о человеке»¹⁷⁹; «Пусть теперь обратится человек к самому себе и рассмотрит собственное свое бытие; пусть представит себя как бы заблудившимся в краю, отделенном от вселенной; и глядя на небольшой уголок, в котором он помещен, то есть на этот видимый мир, пусть научится познавать настоящую цену земли, царств, городов и самого себя»¹⁸⁰. Именно этим качеством, точностью мышления, должен возвышаться человек, но не пространством, которое он

¹⁷³ Паскаль Б. Мысли. СПб., 1843. С. 154.

¹⁷⁴ Там же. С. 12.

¹⁷⁵ Там же. С. 12–13.

¹⁷⁶ Там же. С. 104.

¹⁷⁷ Там же. С. 105.

¹⁷⁸ Там же.

¹⁷⁹ Там же. С. 100.

¹⁸⁰ Там же. С. 94.

занимает в природе, или продолжительностью существования¹⁸¹; искать, что значит быть человеком, — это и есть путь к становлению, вне зависимости от конечного результата; правы только те, кто ищет истину, страдая и жертвуя собой.

В письме Достоевского к брату Михаилу от 16 августа 1839 г., возможно, возможно, содержится реминисценция этой мысли Паскаля. Повторяя логику французского философа, Достоевский пишет о том, что его «вера в жизнь получает источник более чистый и возвышенный» и его «душа <...> недоступна прежним бурным порывам»: «Всё в ней тихо, как в сердце человека, затаившего глубокую тайну; учиться, “что значит человек и жизнь”, — в этом довольно успеваю я; учить характеры могу из писателей, с которыми лучшая часть жизни моей протекает свободно и радостно; более ничего не скажу о себе. Я в себе уверен. Человек есть тайна. Ее надо разгадать, и ежели будешь ее разгадывать всю жизнь, то не говори, что потерял время; я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком» (28₁. 63). Заключенные в кавычки слова («что значит человек и жизнь») показывают, что Достоевский сознательно цитировал источник, известный и его брату Михаилу; с большой долей вероятности это «Мысли» Паскаля.

Известная антиномия Достоевского, сформулированная в «Братьях Карамазовых», по словам Петра Александровича Миусова, Иваном Карамазовым, что в случае, если Бога и бессмертия нет, то «всё будет позволено, даже антропофагия» (14. 65), находит себе соответствие в следующей мысли Паскаля: «...что такое здоровье, болезнь, смерть, жизнь, добро, зло, справедливость, грех, о которых мы говорим ежеминутно; имеем ли мы в себе начала истинного, и те, которым верим и которые зовут аксиомами <...> Если мы знаем их только веря, что всеблагое Существо вложило в нас эти познания истинные, создав для нас познания истинные, без этого света веры, кто поручится нам, что эти познания, составившиеся случайно, не сомнительны; или, если они составлены существом коварным и злым, кто поручится, что оно не дало нам познания ложные, для нашего обольщения? — <...> Бог и истина неразлучны; и что если один существует, то существует и другая; если один сомнителен, то сомнительна и другая»¹⁸². В «Письмах к провинциалу» Паскаль снова говорит о возможности совершения злодеяствия в рамках внешне добродетельного служения; становиться «посредниками зла» и «исполнять некоторые прискорбные поручения» таким образом «возможно слугам с чистой совестью», «но я хочу теперь показать вам этот великий метод во всем его блеске, применив его к убийству, которое он оправдывает в тысяче случаев, чтобы вы могли судить по этому примеру о возможностях означенного

¹⁸¹ Ларошфуко Ф. де. Максимумы; Паскаль Б. Мысли; Лабрюйер Ж. де. Характеры. С. 169.

¹⁸² Паскаль Б. Мысли. СПб., 1843. С. 267.

метода. — Я уже вижу, — сказал я, — что благодаря этому способу всё станет дозволено»¹⁸³.

По мнению Паскаля, «Иисус Христос и апостол Павел гораздо более следовали порядку сердца, который есть порядок христианской любви, чем порядку ума; потому что их главная цель была не научать, но согреть. Блаженный Августин также его придерживался»¹⁸⁴. Та же мысль о первичности бескорыстной любви по отношению к любому сформулированному людьми представлению об истине с такой же остротой была выражена Достоевским в письме к Н. Д. Фонвизиной, написанном в 1854 г. из Омска, сразу после выхода из каторги: «...если б кто мне доказал, что Христос вне истины, и действительно было бы, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы оставаться со Христом, нежели с истиной» (28, 176). Предостерегая от того, чтобы из «истины делать идола», Паскаль утверждает: «...истина вне любви не есть Бог: это Его изображение, идол, которого не нужно ни любить, ни почитать; а еще менее нужно любить и почитать вещь, противоположную ему, т. е. ложь»¹⁸⁵. В своем письме Н. Д. Фонвизиной Достоевский повторяет логическую связь, выстроенную Паскалем: «Истины священные», по мнению философа, исключительно и только «один Бог может вложить <...> в душу», «Ему угодно, чтобы истины эти истекали из сердца в разум, а не из разума в сердце», с целью — «смирить горделивую власть разума, который ставит себя судьей вещей»¹⁸⁶. Паскаль настаивает на том, что здесь не работает логика «надо их узнать, чтобы полюбить», напротив, более правильно: «надобно их возлюбить, чтобы познать», поскольку «истина постигается только любовью»¹⁸⁷, путь к истине идет исключительно через Христа, который и есть воплощенная любовь.

Некоторые произведения Достоевского выглядят как прямые иллюстрации или сюжетные воплощения афоризмов Паскаля. Например, роман «Бедные люди», который непосредственно выражает сентенцию: «Человек так велик, что величие его проявляется даже в том, что он сознаёт свое бедственное состояние. Дерево не знает своей бедности. Правда, несчастлив тот, кто чувствует себя несчастным; но также он и велик тем, что знает свое бедствие. Итак, самые бедствия человека доказывают его величие»¹⁸⁸; единственное верное спасение от бедственности бытия — в уважении со стороны другого, «в этом уважении и заключается всё счастье людей»¹⁸⁹. Преодоление бедности своего

¹⁸³ Паскаль Б. Письма к провинциалу. С. 141.

¹⁸⁴ Паскаль Б. Мысли. СПб., 1843. С. 246.

¹⁸⁵ Паскаль Б. Мысли. М., 1899. С. 244.

¹⁸⁶ Паскаль Б. Мысли. СПб., 1843. С. 62.

¹⁸⁷ Там же.

¹⁸⁸ Там же. С. 100.

¹⁸⁹ Там же. С. 102.

состояния с помощью уважения и любви со стороны другого, пусть и столь же бедного существа — основа сюжета романа «Бедные люди».

В своем письме от 5 сентября Макар Девушкин создает описание аллегорического «сна о сапогах», в котором проводит мысль о неприемлемости полного растворения человека в окружающем его материальном мире: «...мастеровой какой-нибудь от сна пробудился; а во сне-то ему, примерно говоря, всю ночь сапоги снились, что вчера он подрезал нечаянно, как будто именно такая дрянь и должна человеку сниться! Ну да ведь он мастеровой, он сапожник: ему простительно всё об одном предмете своем думать. <...> тут же, в этом же доме, этажом выше или ниже, в позлащенных палатах, и богатейшему лицу всё те же сапоги, может быть, ночью снились, то есть на другой манер сапоги, фасона другого, но все-таки сапоги; ибо в смысле-то, здесь мною подразумеваемом, маточка, все мы, родная моя, выходим немного сапожники» (1. 88–89). Подобного характера мотив содержится в «Мыслях» Паскаля: «Если б каждую ночь нам снилось всё одно и то же, это наскучило б, может быть, столько же, как и предметы, которые видим ежедневно. И если б ремесленник, каждую ночь, в течение двенадцати часов видел себя во сне царем, я думаю, что он был бы почти так же счастлив, как и царь, который каждую ночь, в течение двенадцати часов, видел бы себя во сне ремесленником»¹⁹⁰.

Рассуждая об относительности понятий «бедный» и «богатый», Паскаль говорит о часто встречающемся стремлении бедняков скрыть свое материальное положение: «Вещи, которые наиболее нас тревожат, часто вовсе незначительны; например, заботливость скрыть свою бедность. Из этой ничтожной вещи воображение наше делает гору. Дай другой оборот воображению, тогда бедняк охотно выскажет свою бедность»¹⁹¹. Эта мысль также получила свое развитие в романе «Бедные люди». Макар Девушкин рассуждает о том, что «бедные люди капризны», что «бедный-то человек <...> взыскателен; он и на свет-то божий иначе смотрит, и на каждого прохожего косо глядит, да вокруг себя смущенным взором поводит, да прислушивается к каждому слову, — дескать, не про него ли там что говорят? Что вот, дескать, что же он такой неказистый? <...> А какое тебе дело, что у меня локти продраны? Да уж если вы мне простите, Варенька, грубое слово, так я вам скажу, что у бедного человека на этот счет тот же самый стыд, как и у вас, примером сказать, девический» (1. 68–69).

В «Братьях Карамазовых» Великий Инквизитор разъясняет преимущества авторитарной власти, снимающей с человека тяжкое бремя ответственности за себя и судьбу мира: «Мы исправили подвиг твой и основали его на чуде,

¹⁹⁰ Паскаль Б. Мысли. СПб., 1843. С. 139–140.

¹⁹¹ Там же. С. 189.

тайне и авторитете. И люди обрадовались, что их вновь повели как стадо и что с сердец их снят, наконец, столь страшный дар, принесший им столько муки» (14. 234)¹⁹². Роли авторитета, требующего слепого следования идее с отказом от ее критического рассмотрения, и борьбе с этим разума человека посвящена глава первая «Мыслей» Паскаля «Об авторитетах в предметах философских»¹⁹³, где в частности обозначено: «Не так бывает с предметами, подлежащими чувствам или размышлению. Тут авторитет бесполезен; их может постигать и разум. <...> К несчастью нашего века в богословии-то много новых мнений, не известных древним, упорно защищают и принимают с громким одобрением; а всё новое в науках естественных <...> считают ложным, если оно сколько-нибудь противоречит принятому мнению»¹⁹⁴.

Невозможность с помощью насилия противостоять истине доказывается тем, что она непосредственно питается силами от Бога, и противостоять ей силовыми методами со стороны человека — затея несостоятельная, указывает Паскаль: «Странная это и продолжительная война, когда насилие пытается подавить истину. Все старания насилия не могут ослабить истины, а только служат к ее возвышению. Всё сияние истины бессильно остановить насилие и только еще более приводит его в ярость. <...> насилие и истина ничего не могут поделаться друг против друга. Но пусть из этого не заключают, будто это две равные силы, ибо между ними существует то величайшее различие, что насилие имеет только ограниченную продолжительность по воле Божией, которая все его действия направляет к славе истины, гонимой им; тогда как истина пребывает вечно и в конце концов восторжествует над врагами своими, потому что она вечна и могущественна, как сам Бог»¹⁹⁵.

Паскаль утверждал, что жизнь человека, «самая ломкая в мире вещь», являет собой некое промежуточное, срединное состояние, выполняя роль прослойки между «адам или небом»¹⁹⁶. «Когда я размышляю о кратковременности моей жизни, поглощаемой предшествующею и последующею вечностью, —

¹⁹² Согласно мнению комментаторов к роману «Братья Карамазовы» в Полном собрании сочинений Достоевского, эти слова Великого Инквизитора имеют аллюзивный адрес в «Письмах к провинциалу» Б. Паскаля, где отмечена унижающая человеческое достоинство снисходительность иезуитов к человеческим слабостям, в их трактовке «все почти становятся невинными»: «...если мы терпим некоторую распущенность в других, то скорее из снисхождения, чем с намерением. Мы вынуждены к этому. Люди до того теперь испорчены, что мы, не имея возможности привести их к себе, принуждены идти к ним сами; иначе они вовсе оставят нас, они сделают хуже, они окончательно опустятся» (*Паскаль Б.* Письма к провинциалу. С. 128; см.: 15. 561).

¹⁹³ *Паскаль Б.* Мысли. СПб., 1843. С. 1–17.

¹⁹⁴ Там же. С. 4, 6.

¹⁹⁵ *Паскаль Б.* Письма к провинциалу. С. 257.

¹⁹⁶ *Паскаль Б.* Мысли. М., 1899. С. 38.

пишет Паскаль, — о ничтожности пространства, которое я наполняю и даже которое я вижу — пространства, пропадающего в бесконечной неизмеримости других пространств, которых я не знаю и которые меня не знают, то я прихожу в ужас и изумляюсь, почему я в одном, а не в другом месте; ибо нет никакого основания быть мне здесь, а не там в настоящую минуту, а не раньше или позже. Кто меня поместил сюда? По чьему повелению и распоряжению мне назначено именно это место, именно это время? Жизнь это воспоминание об одном мимолетном дне, проведенном в гостях»¹⁹⁷.

Эта мысль является одним из самых устойчивых лейтмотивов творчества Достоевского, начиная с юности и вплоть до «Братьев Карамазовых» и Пушкинской речи. В своем послании к брату Михаилу Михайловичу от 9 августа 1838 г., в котором упоминается имя Паскаля, будущий писатель говорит о смешении в природе человека разнородных и противоположных начал: «Одно только состояние и дано в удел человеку: атмосфера души его состоит из слияния неба с землею; какое же противузаконное дитя человек; закон духовной природы нарушен... Мне кажется, что мир наш — чистилище духов небесных, отуманенных грешною мыслию» (28, 50). Эта идея повторяется и развивается в записи, сделанной Достоевским в апреле 1864 г., после смерти М. Д. Достоевской, — о переходности нынешнего исторического этапа в развитии человечества, о человеке как морально-онтологическом мосте, соединяющем идеал Христа и идеал Содомский. Основная мысль достаточно детального разъяснения следующая: человек есть «существо только развивающееся, следовательно, не оконченное, а переходное» (20. 172). В тот же период времени Достоевский записывает: «Патриархальность было состояние первобытное. Цивилизация — среднее, переходное. Христианство — третья и последняя степень человека» (20. 194); в статье «Одна из современных фальшей» в «Дневнике писателя» за 1873 г. Достоевский квалифицирует современное сообщество людей как «переходное и удивительное» (21. 125). Веря в то, что это переходное состояние человечества будет преодолено и в конечном итоге сообщество людей обретет более высокое этическое и бытийное состояние, начиная с середины 1860-х гг. Достоевский говорит о нынешнем времени как переходном этапе в развитии человечества, «столь неустойчивом, столь переходном, столь исполненном перемен и столь мало кого удовлетворяющем» (25. 127); эта мысль многократно повторяется в «Дневнике писателя» (25. 180; 25. 244 и др.). Задачей писателя, по мнению Достоевского, что он показывает на примере творчества Н. А. Некрасова, становится описание противоречий и раздвоений, до которых «в области нравственной и в области убеждений может доходить русский человек в наше печальное, переходное время» (26. 126). В черновом варианте «Бесов» Князь

¹⁹⁷ Паскаль Б. Мысли. М., 1899. С. 257–258.

(Ставрогин) говорит: «Мы, очевидно, существа переходные, и существование наше на земле есть, очевидно, непрерывное существование куколки, переходящей в бабочку. Вспомните выражение: “Ангел никогда не падает, бес до того упал, что всегда лежит, человек падает и восстает”. Я думаю, люди становятся бесами или ангелами. <...> земная жизнь есть процесс перерождения. Кто виноват, что вы переродитесь в черта» (11. 184). Комментарий в Полном собрании сочинений связывает этот фрагмент с «Лествицей»¹⁹⁸ с указанием на «неточное (очевидно, по памяти)» цитирование (12. 352). Однако не исключено, что в рассуждениях Ставрогина звучит также, одновременно и параллельно с Лествицей, мысль Паскаля: «Человек не ангел и не животное, и несчастье его в том, что, чем больше он стремится уподобиться ангелу, тем больше превращается в животное»¹⁹⁹.

Одна из главных идей Паскаля, многократно упомянутых им в «Мыслях», — трагическое сочетание величия и ничтожества в человеческой натуре, что заставляет его в морально-этическом смысле временами воспарять ввысь, а временами — падать на самое дно. Эти нравственные падения и последующие движения к сияющему идеалу, часто снова оканчивающиеся падениями, по мнению Паскаля, есть проявление двойственности человеческой природы: «Что же это за химера — человек? Какая невидаль, какое чудовище, какой хаос, какое поле противоречий, какое чудо! Судья всех вещей, бессмысленный червь земляной, хранитель истины, сточная яма сомнений и ошибок, слава и сор вселенной»²⁰⁰. Следствие этих противоречий — неспособность обрести устойчивое положение в мироздании: «Человек не знает, к кому себя сопчислить в мире. Он чувствует, что заблудился, упал оттуда, где было его истинное место, и теперь не находит дороги назад, хотя, снедаемый тревогой, без устали ищет в непроницаемом мраке»²⁰¹. И это же оказывается причиной его устремленности к идеалу и сопутствующих этому движению нравственных падений: «Душе не свойственна высота, на которую поднимают ее иногда чрезмерные усилия разума; душа, так сказать, делает скачок и тотчас падает»²⁰². По убеждению и Паскаля, и Достоевского, возобладавшие в историческом процессе научные методы и философские системы не приближают к раскрытию «тайны человека» и восстановлению нарушенного закона духовной природы, лишь усиливают «путаницу» и уведут от решения главных вопросов.

¹⁹⁸ [Иоанн Лествичник] Преподобного отца нашего Иоанна, игумена Синайской горы, Лествица. 4-е изд. М., 1892. С. 51–52.

¹⁹⁹ Ларошфуко Ф. де. Максимумы; Паскаль Б. Мысли; Лабрюйер Ж. де. Характеры. С. 171.

²⁰⁰ Паскаль Б. Мысли. М., 1995. С. 110.

²⁰¹ Ларошфуко Ф. де. Максимумы; Паскаль Б. Мысли; Лабрюйер Ж. де. Характеры. С. 181.

²⁰² Паскаль Б. Мысли. СПб., 1843. С. 242.

Паскаль подчеркивал страшную опасность игнорирования этой «двойственности человеческой натуры»²⁰³, указывая, что не существует «учения, более свойственного человеку, чем то, которое открывает ему эту двойственную способность — получать благодать и терять благодать, так как он подвергается постоянно двойной опасности — отчаянию или гордости»²⁰⁴. «Эта двойственность человека столь очевидна, что иные думают, будто мы имеем две души, так как однородный предмет им кажется неспособным <...> на безмерную самонадеянность и на ужасный упадок духа»²⁰⁵. Принципиальная двойственность человеческого существа была также одной из важнейших тем другого сочинения Паскаля, «Писем к провинциалу». В этом произведении он сравнивал внутреннее состояние двойственности Гомо Сапиенс с прихожанином, которому предписано слушать одновременно две обедни двух священников²⁰⁶ или исповедующегося двум духовникам, первый из которых предназначен «для смертных грехов, а другой для прощительных»²⁰⁷.

Замысел романа «Атеизм» формировался в прямой связи с принципиально таким же пониманием человека, сформировавшимся, по-видимому, не без влияния антропологии Паскаля. В письме к А. Н. Майкову от 11 (23) декабря 1868 г. Достоевский говорит об этом замысле, впоследствии (частично) осуществленном в «Бесах»: «Здесь же у меня на уме теперь <...> огромный роман, название ему “Атеизм” <...>. Лицо есть: русский человек нашего общества, и в летах, не очень образованный, но и не необразованный, не без чинов, — вдруг, уже в летах, теряет веру в Бога. <...> Он шныряет по новым поколениям, по атеистам, по славянам и европейцам, по русским изуверам и пустынножителем, по священникам; сильно, между прочим, попадает на крючок иезуиту, пропагатору, поляку; спускается от него в глубину хлыстовщины — и под конец обретает и Христа и русскую землю, русского Христа и русского Бога. (Ради бога, не говорите никому; а для меня так: написать этот последний роман, да хоть бы и умереть — весь выскажусь)» (28₂. 329). Достоевский намеревается в связи с этим замыслом «прочитать чуть не целую библиотеку атеистов, католиков и православных» (28₂. 329). Нет никаких сомнений, что существенное место в этой «библиотеке» занимают произведения Паскаля. Через год, в письме тому же адресату, Достоевский прибавляет: «Главный вопрос, который проведется во всех частях, — тот самый, которым я мучился сознательно и бессознательно всю мою жизнь, — существование Божие. Герой,

²⁰³ Ларошфуко Ф. де. Максимумы; Паскаль Б. Мысли; Лабрюйер Ж. де. Характеры. С. 179.

²⁰⁴ Паскаль Б. Мысли. М., 1899. С. 143.

²⁰⁵ Там же. С. 141.

²⁰⁶ Паскаль Б. Письма к провинциалу. С. 197.

²⁰⁷ Там же. С. 201 (о двойных мыслях и словах, имеющих «двойкий смысл», см.: Там же. С. 315, 321, 325, 344, 366, 383, 405 и др.).

в продолжение жизни, то атеист, то верующий, то фанатик и сектатор, то опять атеист» (29₁. 117)²⁰⁸.

Как и Иван в «Братьях Карамазовых», Паскаль считал материалистические доказательства «бесконечной субстанции» прямо ведущими к деизму или даже к атеизму. Критикуя Декарта, он писал: «Не могу простить Декарту: он очень хотел бы обойтись в своей философии без Бога, но так и не обошелся, заставил его дать мирозданию щелчок и тем привести в движение, а потом Бог стал ему не надобен»²⁰⁹. Возможно, что апелляция черта к логике Декарта в известном диалоге с ним Ивана Карамазова связана с общностью их взглядов в рамках рационализма и солипсизма. Черт воспроизводит известный силлогизм Декарта «Je pense donc je suis» и подчеркивает, что не знает, существует ли Бог и мир вокруг него — «всё, что кругом <...> не доказано, существует ли оно само по себе или есть только одна моя эманация» (15. 77).

Мысль о том, что без Иисуса Христа, идеи любви и самопожертвования мир обратился бы в ад, принадлежит Паскалю: «Без Иисуса Христа мир не существовал бы, ибо он необходимо разрушился бы или был бы вроде ада»²¹⁰. Излечение Раскольникова от «наполеоновской идеи» ознаменовалось вещим сном, в котором он видит крайнюю степень разобщения людей, приведшее к обращению мира в ад: «Ему грезилось в болезни, будто весь мир осужден в жертву какой-то страшной, неслыханной и невиданной моровой язве <...> всякий думал, что в нем в одном и заключается истина, и мучился, глядя на других <...> начинали обвинять друг друга, дрались и резались. Начались пожары, начался голод» (6. 419–420). Говоря о пороках гордости и бездействия, которые сопровождают человека в этом мире, Паскаль добавляет: «От этих-то неполных познаний приключается, что одни, зная наше бессилие и не понимая долга, впадают в малодушие, другие же, понимая долг, но не зная нашей слабости, заносятся в гордость. Быть может, подумают, что, соединив эти два начала, можно образовать совершенное нравоучение; но вместо этого мира последовали бы от их совокупления только война и всеобщее разрушение»²¹¹.

Главный герой романа «Преступление и наказание» рассуждает: «...где это я читал, как один приговоренный к смерти, за час до смерти, говорит или думает, что если бы пришлось ему жить где-нибудь на высоте, на скале, и на такой узенькой площадке, чтобы только две ноги можно было поставить, — а кругом будет пропасти, океан, вечный мрак, вечное уединение и вечная

²⁰⁸ План романа «Житие великого грешника» (9. 125–127).

²⁰⁹ Ларошфуко Ф. де. Максимы; Паскаль Б. Мысли; Лабрюйер Ж. де. Характеры. С. 126.

²¹⁰ Паскаль Б. Мысли. М., 1899. С. 201.

²¹¹ Паскаль Б. Мысли. СПб., 1843. С. 278.

буря, — и оставаться так, стоя на аршине пространства, всю жизнь, тысячу лет, вечность, — то лучше так жить, чем сейчас умирать! Только бы жить, жить и жить! Как бы ни жить — только жить!.. Экая правда! Господи, какая правда!» (6. 123). На подобном выступе скалы в Швейцарских Альпах по много часов сидит в предсмертной тоске Мари в «Идиоте» (8. 163).

Одно из важнейших событий жизни Паскаля, отмеченное всеми биографами, было его чудесное спасение от смерти: «...однажды, когда он ехал по мосту без перил, лошади взбесились и понесли прямо в воду, но на самом краю пропасти построжки оборвались и экипаж как-то остановился. Случай этот так потряс Паскаля, что впоследствии его постоянно преследовали галлюцинации: ему казалось, что на левой стороне около него зияет пропасть, и он ставил на это место стул, чтобы успокоить себя»²¹². Как будто комментируя это свое состояние, Паскаль пометил в «Мыслях»: «Мы беззаботно стремимся в пропасть, поставивши что-нибудь перед собою, чтобы помешать себе видеть ее»²¹³. О трудности перенести пребывание на узком пространстве над пропастью он заметил: «Сила воображения такова, что величайший философ в свете, несмотря на убеждения разума в его безопасности, не устоит на доске ширины более чем достаточной, если она лежит над пропастью»²¹⁴.

В черновых записях к роману «Преступление и наказание» этот мотив с «аршином пространства» обозначен еще более конкретно: «Если б был на Луне и возвратился к людям. <...> Значит, был на аршине пространства из мрака и бури и возвратился к людям» (7. 225). Вариант белого автографа: «Подлец я: ведь я уже соглашался жить на аршине пространства и только от отвращения одного хотел [предать себя] кончить совсем! Достало, впрочем, хоть этого-то благородства!» (7. 226). Далее этот паскалевский мотив повторяется в «Подростке», где с использованием той же метафоры описываются идеологические искания главного героя: «Я шел по тоненькому мостику из щепок, без перил, над пропастью, и мне весело было, что я так иду; даже заглядывал в пропасть. Был риск, и было весело» (13. 163–164). В «Дневнике писателя» Достоевский дает пояснение этому состоянию человека: «Это потребность хватить через край, потребность в замирающем ощущении, дойдя до пропасти, свеситься в нее наполовину, заглянуть в самую бездну и — в частных случаях, но весьма нередких — броситься в нее как ошалелому вниз головой» (21. 35, см. также: 21. 39).

²¹² Прево-Парандоль Л.-А. Паскаль как моралист // Паскаль Б. Мысли. М., 1899. С. 6.

²¹³ Паскаль Б. Мысли. М., 1899. С. 39.

²¹⁴ Паскаль Б. Мысли. СПб., 1843. С. 133. См. в другом переводе: «Положим, величайший в мире философ стоит на доске, которая шире, чем это нужно для ходьбы, а внизу под ней пропасть: как бы разум ни убеждал его в безопасности, воображение все-таки возьмет верх. Многие при одной мысли об этом побледнеют, и их бросит в пот» (Паскаль Б. Мысли. М., 1899. С. 58).

Персонажи Достоевского частенько имеют весьма характерные тесные апартаменты, начиная с «уголочка» Макара Девушкина и включая «каморку», или «корабельную каюту» Раскольникова. Стремление замкнуться в некой небольшой комнате и предаться самопознанию — важная черта многих героев-философов писателя. Обоснование такого рода сознательного замыкания себя в ограниченном пространстве мы обнаруживаем в «Мыслях» Паскаля. По его мнению, отвлеченные от самих себя люди, поддаваясь неверной жизненной установке, начинают методично «преследовать свои честолюбивые замыслы, рождающие столько споров, страстей, столько гибельных и несчастных предприятий: я часто повторял, что всё горе людей происходит от неумения покойно сидеть в одной комнате»²¹⁵; правда, уточняет философ, такая роскошь — тихо сидеть в своей комнатке — доступна лишь человеку, «имеющему довольно достатка»²¹⁶.

Размышляя о том, почему человек не желает думать о себе как о существе, один на один стоящим перед мирозданием, Паскаль приходит к выводу об «онтологической бедности» человека, основной причине этого явления: «Но когда рассмотрел это пристальнее, я увидел, что отвращение людей от спокойствия и одиночества происходит от причины весьма существенной; а именно, от естественного бедствия нашего слабого и конечного существа, и до того жалкого, что ничто не может нас утешить, если ничто не мешает нам о нем думать и если мы видим только самих себя»²¹⁷. Выходом из этого состояния является религия, которая «возносит человека к Богу»²¹⁸, а также стремление к «другой жизни, которая должна освободить его от них совершенно»²¹⁹. Человеку, впадшему в это состояние глубокого погружения в себя, обязательно нужно дать выход его чувствам и мыслям, «и если его не станут занимать вне его, он неминуемо будет несчастлив»²²⁰. Макар Девушкин стремится к этой «другой жизни», и эта метафора обретает у него две формы, раздваиваясь: другой жизнью, ради которой он существует, является Варенька, другим вариантом его собственной жизни становится жизнь в литературе, реализация своих мыслей, чувств, переживаний в форме письменного слова, имеющего заинтересованного и любящего читателя.

Состояние одиночества в произведениях Достоевского часто является знаком метафизического противодействия ментальному насилию «среды» и «общества» над личностью человека, противостоящего один на один «вековечному вопросу» о жизни и смерти. Этот мотив обнаруживается у Достоевского

²¹⁵ Паскаль Б. Мысли. СПб., 1843. С. 156–157.

²¹⁶ Там же. С. 157.

²¹⁷ Там же.

²¹⁸ Там же. С. 158.

²¹⁹ Там же.

²²⁰ Там же. С. 159.

в произведениях докаторжного периода; так, Ордынов в «Хозяйке» именно с помощью одиночества развивает в себе «крайнюю впечатлительность, обнаженность и незащищенность чувства», которые возрастают в нем в «безвыходном безмолвии долгих, бессонных ночей, среди бессознательных стремлений и нетерпеливых потрясений духа» (1. 270–271). Те же переживания свойственны герою «Белых ночей» (2. 132), «Неточки Незвановой» (2. 165), повествователю «Маленького героя» (2. 269). Но особенно явно эта тема разрабатывается в произведениях 1860–1870-х гг. — «Преступлении и наказании», «Идиоте», «Бесах» и др. Ключом к пониманию смысла этого специфического «одиночества» является запись в черновиках «Подростка», в которой ставится знак равенства между значениями «преходимость и конечность» человеческого существа и его «одиночеством» (17. 230). Героям-философам, пребывающим в этом состоянии, противостоят персонажи, которые не выносят одиночества, требуют, чтобы их развлекали, они не в состоянии оставаться наедине с самими собой. Например, Степан Трофимович Верховенский («Бесы»), который «не выносил одиночества и непрерывно жаждал, чтоб его поскорее развлекли. <...> Если же долго никто не приходил, то он тоскливо бродил по комнатам, подходил к окну, в задумчивости жевал губами, вздыхал глубоко, а под конец чуть не хныкал» (10. 52).

Паскаль многократно высказывался о наиболее распространенной модели проживания жизни согласно формуле «не чувствуя самих себя». Человеческая цивилизация построена, по мысли Паскаля, на идее отвлечения человека от мыслей о себе самом, от ответственности за себя и других; используя выработанные культурой механизмы, человек стремится отвлечься и «забыться», «в этом самозабвении состоит всё ее блаженство»²²¹. Вместо того чтобы посвятить свою жизнь познанию себя / Вселенной, для чего, по его мнению, предназначен человек, мы «умышленно губим это время, чтобы избежать внутренней досады и тоски, которую навлекло бы на нас размышление о себе»²²². «Стоит только отнять у них заботы: тогда они увидят себя и станут о себе думать, а это всего им несноснее. Даже теперь, заваленные такою кучею дел, если им остается одна минута отдыха, они стараются потерять и ее в каком-либо увеселении, которое заняло бы их совершенно и отвлекло бы от самих себя»²²³. Эта идея многократно повторяется в «Мыслях» Паскаля. Суммируя свои размышления на эту тему, он делает морализаторский вывод: «Человеку, который любит только себя, всего ненавистнее быть одному с собою. Он старается только для себя, и ничего так не избегает, как самого себя; потому что когда видит себя, он не видит себя таким, каким

²²¹ Паскаль Б. Мысли. СПб., 1843. С. 155.

²²² Там же. С. 154.

²²³ Там же. С. 156–157.

желал бы, и находит в себе тьму несовершенств неизбежных и недостатков благ истинных и прочных»²²⁴.

Стремление к безыскусному, наивному повествованию, на протяжении всей жизни свойственное Достоевскому, было одним из важнейших творческих принципов Паскаля: «Встречая слог естественный, мы удивлены, мы восхищены: мы думали встретить автора, а находим человека. Напротив, люди с правильным вкусом, которые надеются в хорошей книге найти человека, приходят в изумление, встретив сочинителя: plus poëtice quam humane locutus est (который выражается более поэтически, чем человечески)»²²⁵.

В связи с основным смысловым вектором повести «Кроткая» можно предположить ее связь с формулой кротости, выведенной Паскалем, согласно которой именно это состояние кратчайший путь к Богу: «Бог не иначе водворяет завет свой в душе нашей, как усмиряя мятежную волю небесной кротостью, пленяющею и увлекающею душу»²²⁶. У Достоевского кротость как обозначение особой близости к Богу впервые встречается в «Бедных людях» (1. 16), далее этим словом характеризуются герой «Двойника» Голядкин-старший (1. 117, 158, 172, 204), Катерина из «Хозяйки» (1. 268, 269), Вася Шумков из «Слабого сердца» (2. 43), Неточка Незванова из одноименной повести (2. 219); «кротость» как важное свойство христианина упоминается в стихотворениях Достоевского «На европейские события в 1854 году», «На первое июля 1855 года», «На коронацию и заключение мира» (2. 405, 407, 409) и далее встречается во всех без исключения его произведениях, характеризуя героев-философов, посвящающих свою жизнь бескорыстной и самоотверженной помощи другим, наиболее полное психологическое описание получив в повести «Кроткая» (24. 5–21).

В романе «Бесы» воспроизводится цитата из Апокалипсиса: «И ангелу Лаодикийской церкви напиши: так говорит Аминь, свидетель верный и истинный, начало создания Божия. Знаю твои дела; ты ни холоден, ни горяч; о, если б ты был холоден или горяч! Но поелику ты тепл, а не горяч и не холоден, то извергну тебя из уст моих» (Откр. 3: 14–17), ее читает Степану Трофимовичу Верховенскому вдова погибшего в Севастополе офицера Софья Матвеевна Улитина. Эти слова вызывают бурное одобрение Степана Трофимовича, который обнаруживает в них объяснение мучившей его многие годы социально-нравственной проблемы: «Я никогда не знал этого великого места! Слышите:

²²⁴ Там же. С. 158–159.

²²⁵ Там же. С. 251.

²²⁶ Там же. С. 64.

скорее холодного, холодного, чем теплого, чем только теплого.<...> Мы докажем, мы докажем!» (10. 497). Прямое цитирование Апокалипсиса здесь не вызывает никаких сомнений. Однако Достоевский мог встречать эту мысль и в другом месте — в «Мыслях» Паскаля, который писал, что человек не чувствует «ни крайней степени тепла, ни крайней степени холода. Крайности для нас разрушительны, а не ощутительны»²²⁷.

В рукописи к «Бесам» есть запись: «Ш<атов> говорит: “Человеку, кроме счастья, необходимо и несчастье, и много-много”» (11. 105). У Паскаля читаем: «С самых юных лет возлагают на людей бремя забот о чести, имуществе их, и даже о чести и имуществе родных и друзей. Мучают их изучением языков, наук, искусств и телесных упражнений. Заваливают делами: внушают им, что счастье их зависит единственно от того, ежели они своим умом и трудами будут поддерживать свое имение и честь, даже имение и честь своих друзей; и что малейшее упущение навлечет на них беду. Поручают им такие должности и дела, по которым надо хлопотать с самого рассвета. Вот, скажете вы, странный способ делать их счастливыми. Как же найтись лучше сделать их несчастными?»²²⁸

Мечтатели Достоевского — одна из самых популярных тем в литературе о писателе, получившая многообразное и более чем детальное рассмотрение в десятках исследований. Это оправдывается тем, что герои-философы Достоевского, практически все, выстраивают в своем сознании собственный, резко расходящийся с реальностью мир; они мечтатели и утописты, как правило отдающие себе в этом отчет. Героиня «Бедных людей» Варенька Доброселова не просто мечтательная натура, но буквально «изнурена» своей мечтательностью (1. 39, 83). Мечтателем на грани сумасшествия является герой «Слабого сердца» Вася Шумков²²⁹, музыкант Ефимов из «Неточки Незвановой» (2. 175), сама Неточка (2. 216) и ее мать (2. 154–155), Зина из «Дядюшкиного сна» (2. 386). «Большими мечтателями», по мнению Достоевского, являются заключенные Омского острога (4. 66, 196, 230), главный герой «Преступления и наказания» Раскольников (6. 7, 19, 32, 78 и др.), его сестра Авдотья (7. 167), князь Мышкин (8. 51) и Настасья Филипповна Барашкова в «Идиоте» (8. 144), Степан Трофимович (10. 21, 240, 480), Липутин (10. 109), Ставрогин (10. 514), Шатов (10. 451), Мария Лебядкина (10. 114–115), старец Тихон (11. 190) в «Бесах» и т. д. Достоевский вывел эту категорию на уровень жанровой

²²⁷ Паскаль Б. Мысли. СПб., 1843. С. 98.

²²⁸ Там же. С. 155–156.

²²⁹ «Ты, кроме того, и мечтатель, а ведь это тоже нехорошо: свихнуться, брат, можно!» (2. 37).

характеристики, снабдив свою повесть «Белые ночи» подзаголовком «Из воспоминания мечтателя» (2. 102).

В основе феномена «мечтательства» лежит глубокая неудовлетворенность окружающей жизнью, сочетающаяся с осознанием невозможности ее изменить и приводящая к строительству фантастического мира, в котором действуют правила и нормы, удовлетворительные для индивидуума, стремящегося к нравственному совершенству. В романе «Униженные и оскорбленные» сформулированы основные две черты мечтателя: «уединение» и «чтение романов» (3. 315). В черновых записях к «Бесам» среди важнейших черт «мечтателя» Достоевский отмечает «восторженное упоение» (11. 56) своей «отвлеченной» мыслью (11. 143), доводящей его до преступления или самоубийства (16. 126, 388), и вместе с тем полной невозможностью от этой мысли отказаться (16. 152). В 1870-е гг. Достоевский начал работу над романом «Мечтатель» (17. 8–10), оставшимся незавершенным. В Полном собрании сочинений Достоевского отмечено, что этот тип занимает в творчестве Достоевского центральное место и писатель стремится дать ему «широкое философско-историческое и социально-психологическое обоснование в своих фельетонах» (1. 508) и что этот тип протеста против несовершенства реальной действительности связан с традициями романтизма и одновременно имеет автобиографический характер (1. 509).

В «Мыслях» Паскаля содержится тезис, который точно соответствует концепции «мечтательства», отраженной в творчестве Достоевского. В статье VI главы II своих «Мыслей» Паскаль пишет: «Так называемое мнение, или фантазия — главная причина заблуждения нашего — тем обманчивее, что она не всегда обманывает: иначе, если бы всегда и постоянно вводила нас в обман, можно бы придержаться ее, как путеводительницы к истине <...> она равно выказывает и ложь, и правду. Эта гордая сила, неприятельница разума, которая любит поверять его и повелевать им, чтоб показать, как велико ее могущество во всем, дала в человеке другую природу. Она имеет своих счастливых и своих несчастных; своих здоровых, своих больных; своих богатых, своих бедных; своих безумцев и своих мудрецов: и всего досаднее видеть, что она доставляет своим поклонникам наслаждение несравненно полнее, чем разум: умники, много о себе мечтающие, гораздо довольнее собою, чем благоразумные. Они смотрят на людей свысока; спорят дерзко и с самоуверенностью; другие же робко и нерешительно; и этот отважный вид часто доставляет им преимущество в мнении слушающих»²³⁰. В другом разделе своей книги философ добавляет: «Мы не довольствуемся жизнью, которую имеем в себе, в нашем собственном бытии: хотим жить в понятии других жизнью мечтательною; и для того силится выказывать себя. Беспреданно трудимся над

²³⁰ Там же. С. 124.

украшением и сохранением этого мечтательного существования и небрежем об истинном»²³¹.

В статье «Два лагеря теоретиков (по поводу “Дня” и кой-чего другого)» (1862) Достоевский с сарказмом воспроизводит мысль о ценности «общечеловеческих свойств»: «Нам нужен человек, который был бы везде один и тот же — в Германии ли то, в Англии или во Франции, который воплощал бы в себе тот общий тип человека, какой выработался на Западе» и задается вопросом: «...точно ли выиграет много человечество, когда каждый народ будет представлять из себя какой-то стертый грош, и какая именно будет оттого польза?» (20. 6). Основная идея «почвенничества» Достоевского, указывающего на важность связей между ментальностью человека и тем местом на поверхности Земли, в котором он родился и вырос, перекликаются с одним из тезисов Паскаля. Достоевский указывал, что «весь порядок в каждой стране — политический, гражданский — всегда связан с почвой и с характером землевладения в стране <...> В каком характере сложилось землевладение, в таком характере сложилось и всё остальное <...> свобода, и жизнь, и честь, и семья, и церковь <...> характер нации» (25. 98–99). Вот как эта мысль выглядит у Паскаля: «Нет такой правды или неправды, качество которой не менялось бы с переменою климата. Подвиньтесь на три градуса ближе к полюсу, и наше законоведение опрокинется. Меридианом определяют истину, и несколько лет право на владение. Основные законы изменяются. Право имеет свои эпохи. Забавная правда, которую разграничивает река или гора! Что справедливо по сю сторону Пиренеев, то по ту сторону — заблуждение»²³².

Оправдывая необходимость насилия как условия прогресса человечества, Раскольников в «Преступлении и наказании» утверждает, что «законодатели и установители человечества <...> не останавливались и перед кровью, если только кровь <...> могла им помочь <...> все, не то что великие, но и чуть-чуть из колеи выходящие люди, то есть чуть-чуть даже способные сказать что-нибудь новенькое, должны, по природе своей, быть непременно преступниками» (6. 199–200). Например, в «Мыслях» Паскаля, также не без сарказма относившегося к условности любого законодательства, говорится: «Праведно и законно есть то, что *постановлено*; поэтому все наши постановленные законы необходимо справедливы, без великого рассмотрения — потому что они постановлены»²³³.

Согласно Паскалю, желание человека властвовать над подобными себе является едва ли не самым привлекательным делом для определенного типа

²³¹ Паскаль Б. Мысли. СПб., 1843. С. 109.

²³² Там же. С. 129–130.

²³³ Там же. С. 194.

людей, которые обретают это право и сосредотачиваются на нем как на единственно возможной для них жизненной позиции: «Самый высокий сан не довольно ли велик сам по себе, чтобы сделать смертного, который им обладает, счастливым через одно созерцание того, что он есть? Ужели еще нужно развлекать властелина, как людей обыкновенных? Вижу ясно, что для счастья обыкновенного человека иногда надобно отклонять взор его от домашних бедствий и наполнять все его мысли тем, чтоб он умел хорошо протанцовать. Но разве можно включить в тот же порядок властелина? и будет ли он счастливее, предаваясь этим суетным забавам более, чем созерцанию своего величия?»²³⁴ Нет необходимости доказывать, что эта идея владеет умами многих персонажей Достоевского, которые отдают всё, что имеют, ради возможности распространить свою власть на других. Иронически отзываясь о теории Раскольникова, признающего «сильных мира сего», «право имеющих» людьми высшего сорта, Порфирий Петрович указывает на относительность званий и чинов в контексте вопроса о смысле жизни и смерти человека: «Наполеоном-то, может быть, и не сделался бы, ну а майором бы был-с, хе-хе-хе!» (6. 263).

Раскольников также осознаёт условность законов, которые придуманы людьми, защищающими свои интересы или интересы социальных или этнических групп (6. 199); эта мысль утверждается также в «Записках из подполья» (5. 112). Основную проблему, которая мучает Раскольникова и заставляет его пойти на убийство процентщицы, Паскаль в своих «Мыслях» определяет следующим образом: «...есть, конечно, естественные законы; но наш препрославленный разум, сбившись с истинного пути, всё испортил: *Nihil amplius nostri est; quod nostrum dicimus, artis est; ex senatusconsultis et plebiscitis crimina exercentur; ut olim vitiis, sic nunc legibus laboramus.* (Собственно нашего нет уже ничего; что называешь своим, то поддельное; преступления совершаются по сенатским и народным определениям; как прежде страдали от пороков, так ныне от законов)»²³⁵.

Продолжая эту мысль, Паскаль говорит о непримиримой борьбе между двумя типами людей — ответственными, креативными энтузиастами и пассивными и безынициативными исполнителями чужой воли: «Люди, способные изобретать, редки: неизобретающих гораздо больше, и потому они сильнее. Обыкновенно они любят оспаривать у изобретателя славу, которую он заслужил или старается заслужить своими изобретениями. Если он упорствует в своем искательстве и платит презрением людям ума неизобретательного, этим навлечет на себя только насмешки и прослышет мечтателем»²³⁶. Та же мысль встречается и в «Письмах к провинциалу»: «1. Благодать дана не всем

²³⁴ Там же. С. 159–160.

²³⁵ Там же. С. 130–131.

²³⁶ Там же. С. 189–190.

людям. 2. Все праведные имеют способность исполнять заповеди Божии. 3. Им необходимо, тем не менее, для совершения их и даже для молитвы иметь действительную благодать, которая определяет их волю. 4. Эта действительная благодать не всегда дается всем праведным и зависит только от милосердия Божьего»²³⁷.

Помимо указанной концепции Раскольников, подразделявшего человечество на эти два типа — «материал, служащий единственно для зарождения себе подобных, и собственно на людей, то есть имеющих дар или талант сказать в среде своей новое слово» (6. 200) — воспроизведением этой идеи можно считать также разговор Аркадия Долгорукова со Стебельковым в романе «Подросток» о двух типах людей, один из которых, неспособный создать нечто новое, отбирает у созидателя продукты его труда: «Нет-с, позвольте. На свете везде второй человек. Я — второй человек. Есть первый человек, и есть второй человек. Первый человек сделает, а второй человек возьмет. Значит, второй человек выходит первый человек, а первый человек — второй человек. Так или не так?» (13. 181–182).

Раскольников вовсе не сторонник социальной революции в русле идеи «бедные против богатых», как иногда это изображается в литературе о Достоевском, он объявляет войну людской «посредственности», опасной для человечества тем, что в ее хаосе не в состоянии осуществить себя талантливые, высоконравственные люди. Определяя свое нравственное и социальное состояние как «ужас», «пошлость» и «подлость» (6. 211), Раскольников хотел бы противостоять «бесчисленному и разнообразному легиону пошляков, дохленьких недоносков и всему недоучившихся самодуров» (6. 279) такого рода как, например, Лебезятников — «пошленький и глуповатый человечек» (6. 280). Не случайно во время работы над романом Достоевский в задумчивости писал по-французски слово «рутина»²³⁸; как и его друг Разумихин, Раскольников ополчился «на рутину их дряхлую, пошлейшую, закорюзлую», мечтая о «целом новом пути» (6. 105). Эти идеи Достоевский вынес из глубин своего личного мироотношения, своего опыта противостояния «золотой середине», как он это назвал, но одновременно мог встретить и в «Мыслях» Паскаля: «...посредственность всегда в похвале у людей. Этот порядок установило большинство, но оно же язвит всякого, кто успел каким-либо образом переступить эту черту. Я и не прекословлю; согласен, чтобы меня заключили в эти пределы; и если не хочу быть последним с конца, то не потому чтоб не быть последним, но чтоб не быть на конце. Я отказался бы также и быть первым. Выйти из середины, значит выйти из человечества: величие души человеческой состоит в умении держаться в этой середине, и столько же потребно величия выйти из нее, сколько

²³⁷ Паскаль Б. Письма к провинциалу. С. 57.

²³⁸ РГАЛИ. Ф. 212. Оп. 1. Ед. хр. 3. С. 130.

и не выходить из нее»²³⁹. К этому нужно прибавить, что вопросу, который мучает главного героя «Преступления и наказания», — можно ли убить человека ради доброй цели, исполняя долг чести или находясь в состоянии глубокого оскорбления, «со спокойной совестью»²⁴⁰, — посвящены главы 8 и 13 в «Письмах к провинциалу», а также ряд других разделов книги Паскаля²⁴¹.

В «Мыслях» Паскаля содержится очерк психологической мотивировки азартной игры на деньги, возможно, оказавший влияние на сюжет романа «Игрок»: «Иной без скуки проводит всю жизнь, играя каждый день *по маленькой*. Давайте же ему всякое утро деньги, которые он мог бы выиграть, — только с условием, чтоб ему не играть, — он придет в отчаяние. Быть может, скажут: он ищет удовольствия в игре, а не выигрыша. Но заставьте его играть даром, он не разгорячится и соскучится. Итак, не просто забавы ищет он: удовольствие холодное и бесстрастное наведет на него скуку. Надо, чтобы он разгорячился, чтобы воображение его разыгралось при мысли: как он будет счастлив, если выиграет, а без того он и не возьмет, если б ему давали под условием, чтоб не играл более. Ему нужен предмет страсти, возбуждающий его желание, его гнев, его страх, его надежду»²⁴².

В романе «Идиот» князь Мышкин рисует перед Епанчиными словесную картину, которая олицетворяет ужас смерти, нависающей над каждым живым существом, — «голова преступника и крест» — изображение последних минут жизни человека, «ровно за минуту до смерти <...> Кругом народ, крик, шум, десять тысяч лиц, десять тысяч глаз, — всё это надо перенести, а главное, мысль: “Вот их десять тысяч, а их никого не казнят, а меня-то казнят!” <...> голова, лицо бледное как бумага, священник протягивает крест, тот с жадностью протягивает свои синие губы, и глядит, и — всё знает» (8. 55–56). Эскиз этой картины обнаруживается в «Мыслях» Паскаля: «Представьте себе множество людей в цепях, и все они осуждены на смерть; из них некоторые ежедневно умерщвляются перед глазами других; остальные, видя свой такой же жребий и смотря друг на друга, с горестью и без надежды ожидают своей очереди — вот изображение человеческого состояния!»²⁴³

²³⁹ Паскаль Б. Мысли. СПб., 1843. С. 200. Эта фраза снабжена примечанием переводчика И. Г. Бутовского: «Не много насчитаем таких, которые на вашем веку вышли из этой средины».

²⁴⁰ Паскаль Б. Письма к провинциалу. С. 153–157.

²⁴¹ «...Я прочел следующие слова: “Чтобы совершить грех и быть виновным перед Богом, нужно сознавать, что собираешься совершить поступок недостойный, или, по крайней мере, сомневаться, опасаться; или же, понимая, что Богу не угодно это действие, что Он его воспрещает, тем не менее совершить его, дерзнуть и преступить”. — Вот это хорошее начало, — сказал я» (Там же. С. 87).

²⁴² Паскаль Б. Мысли. СПб., 1843. С. 171–172.

²⁴³ Там же. С. 175.

Достоевский был полностью согласен с Паскалем в том, что «страсть отпустить остроты есть признак дурного нрава»²⁴⁴. Довольно часто персонажи «золотой середины», пошляки и лицемеры, в произведениях Достоевского стремятся произвести впечатление на окружающих с помощью искрометного юмора. Мозгляков из «Дядюшкиного сна» общается с окружающими с претензией «на юмор и остроту» (2. 303). Герой «Записок из подполья» ненавидит в Зверкове «обожание собственных своих острот, которые у него выходили ужасно глупы» (5. 136), его возмущают «плоские <...> шутки и остроты» (5. 142). Герой «Крокодила», находясь внутри пресмыкающегося, намеревается поразить публику тем, что будет «сыпать остротами», которые будут подобраны заранее, «еще с утра» (5. 195). В кошмарном сне Раскольникова о зверском убийстве лошади пьяные мужики, «человек шесть», «лезут в Миколкину телегу с хохотом и остротами» (6. 47); в том же произведении недалекий полицейский чин Илья Петрович постоянно хохочет, «вполне довольный своими остротами» (6. 408). Вельчанинов в «Вечном муже» «чрезвычайно натурально мог прикинуться <...> когда надо, веселейшим и счастливейшим человеком. Очень ловко умел тоже вставить между словами острое и задирающее словцо, веселый намек, смешной каламбур, но совершенно как бы невзначай, как бы и не замечая, — тогда как и острота, и каламбур, и самый-то разговор, может быть, давным-давно уже были заготовлены и заучены и уже не раз употреблялись» (9. 72). Претендуя на роль остроумного человека, формулирует свое «мухоедство» капитан Лебядкин: «Я хотел было тут сказать: получив наследство, — собственно так, для остроты; но так как тараканы не получают наследства, то я и предпочел написать “полный мухоедства”» (11. 42). В «Подростке» князю Сокольскому «лестно, что острота его произвела такой эффект (даже хотя бы и на Подростка)» (16. 33). Систематически хохочет над своими остротами Дмитрий Карамазов (15. 27, 28). Формируя образ «генерала» в «Подростке», Достоевский записывает себе задание: «Наготовить остроты» (16. 190). В то же время Раскольников категорически чужд какого-либо остроумия; Разумихин объясняет это следующим образом: «Не насмешлив, и не потому, чтоб остроты не хватало, а точно времени у него на такие пустяки не хватает» (6. 165).

Работая над «Преступлением и наказанием», Достоевский делает запись, которая цитируется многократно и по самым разным поводам: «Человек не рождается для счастья. Человек заслуживает свое счастье, и всегда страданием. Тут нет никакой несправедливости, ибо жизненное знание и сознание (т. е. непосредственно чувствуемое телом и духом, т. е. жизненным всем процессом) приобретается опытом pro и contra, которое нужно перетащить на себе» (7. 153).

²⁴⁴ Паскаль Б. Мысли. СПб., 1843. С. 204.

Здесь Достоевский фактически воспроизвел мысль, ранее высказанную Паскалем: «Обыкновенно мы лучше убеждаемся причинами, которые приискали сами, чем теми, которые пришли на ум другим»²⁴⁵.

* * *

Реминисценции из паскалевских произведений пронизывали не только собственно литературное творчество Достоевского, но были частью личного, экзистенциального самосознания писателя. Читая в критических отзывах о «Бедных людях», например, что в романе постоянно кланяешься Гоголю²⁴⁶, Достоевский, возможно, припоминал уроки Паскаля, который освободил его от мучений по таким поводам своим утверждением: «По мнению некоторых людей, автор не должен говорить о том, о чем уже говорили другие: иначе его обвинят в повторении чужого. Но пусть предмет его не нов, можно дать ему расположение новое. Игроки играют одним и тем же шаром, но один бросает лучше другого. Не всё ли равно, если бы автора осудили: зачем употребляет он старые слова? Одна и та же мысль, другим порядком расположенная, составляет другую речь, так точно как одни и те же слова, при другом расположении, составляют другую мысль»²⁴⁷. 31 января 1873 г. Достоевский сделал запись в альбом О. А. Козловой о «главной черте» своего характера: «Мне скоро пятьдесят лет²⁴⁸, а я всё еще никак не могу распознать: оканчиваю ли я мою жизнь или только лишь ее начинаю» (27. 119). Это же свойство отмечал в себе и Паскаль: «...будущее — вот наш единственный предмет. Итак, мы еще не живем, а надеемся жить; всё еще располагаемся быть счастливыми»²⁴⁹.

2.5. Христофор Колумб и «Великая река Ориноко» в истории создания романа «Преступление и наказание»

В двух записных тетрадах Ф. М. Достоевского, заполненных им в 1864–1865 гг., в которых расположен основной корпус подготовительных материалов и других записей, относящихся к созданию им романа «Преступление и наказание», мы встречаем каллиграфическую запись «Ориноко»: в первой записной

²⁴⁵ Там же. С. 141.

²⁴⁶ См., например: *Шевырев С. П.* Петербургский сборник, изданный Н. Некрасовым // Москвитянин. 1846. Ч. 1. № 2. Отд. критики. С. 169–170.

²⁴⁷ *Паскаль Б.* Мысли. СПб., 1843. С. 240–241. Н. Н. Страхов вспоминает: «Помню, как его забавляло, когда я подводил его рассуждения под различные взгляды философов, известные из истории философии. Оказывалось, что новое придумать трудно, и он, шутя, утешался тем, что совпадает в своих мыслях с тем или другим великим мыслителем» (*Страхов Н. Н.* Воспоминания о Федоре Михайловиче Достоевском // Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского. СПб., 1883. С. 225).

²⁴⁸ В это время Достоевскому шел пятьдесят второй год.

²⁴⁹ *Паскаль Б.* Мысли. СПб., 1843. С. 128.

18 28

Подписка по 6 месяцев.

№ 1	Копия 1 ^{го} №	Копия	100	Итого	100
	вкл. вкл. к		50		
	вкл. вкл. к		100		250
№ 2	Копия 2 ^{го} №	Копия	100		
	вкл. вкл. к		50		
	вкл. вкл. к		100		250
№ 3	Копия 3 ^{го} №	Копия	110		
	вкл. вкл. к		50		
	вкл. вкл. к		100		250
№ 4	Копия 4 ^{го} №	Копия	50		
	вкл. вкл. к		35		
	вкл. вкл. к		50		135
№ 5	Копия 5 ^{го} №	Копия	50		
	вкл. вкл. к		25		
	вкл. вкл. к		40		115
№ 6	Копия 6 ^{го} №	Копия	40		
	вкл. вкл. к		20		
	вкл. вкл. к		40		100
№ 7	Копия 7 ^{го} №		400		400
					1600

1600

5700
2850
475
9125

181

Илл. 5. РГАЛИ. Ф. 212. Оп. 1. Ед. хр. 3. С. 28 (121)

человеческой жизни, а также в метафизических и географических исканиях его героев-философов. В этих исканиях, равно как и в размышлениях писателя о своем будущем произведении, фигурировала южноамериканская тема, представленная второй по величине рекой континента, Ориноко, «Великой рекой», как ее называли индейцы, личностью и судьбой Христофора Колумба и романом Д. Дефо «Робинзон Крузо».

Источник двух записей «Ориноко», сделанных в процессе работы писателя над романом «Преступление и наказание», коренится в устойчивом и постоянном интересе Достоевского к истории открытия Америки, личности и деяниям

Христофора Колумба, подкрепленных романом Даниэля Дефо «Робинзон Крузо». Южноамериканский след в творчестве Достоевского весьма значителен. В своих письмах и произведениях Достоевский упоминал практику работорговли, процветавшую в XVII в. (5. 57), интересовался попытками учредить в Америке некое новое справедливое сообщество, предпринятыми Э. Кабе и другими фурьеристами (5. 81). Южноамериканская тема волновала Достоевского настолько, что он собирался написать и об Эльдorado, поисках золота в XVI в. испанскими конквистадорами, об этом он сообщает в письме А.Н. Майкову от 27 мая 1869 г. из Флоренции (29₁. 38). В одной из своих статей Достоевский даже употребляет испанское слово “pronunciamiento”, значение которого — военный переворот, путч в характерном южноамериканском ключе (21. 194). Южная Америка не раз упоминается и в «Дневнике писателя» (например: 21. 465; 24. 478), мотив владения всей Бразильской империей содержится в «Ряде статей о русской литературе» (18. 231), в «Селе Степанчикове...» упоминается Кайенна, столица Французской Гвианы, расположенная чуть южнее острова, на котором жил Робинзон Крузо (3. 85). Наконец, среди подготовительных записей к роману «Преступление и наказание» мы встречаем еще один южноамериканский след — упоминание коренных жителей Центральной Америки, ацтеков (7. 124).

Полное название произведения — «Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо, моряка из Йорка, прожившего двадцать восемь лет в полном одиночестве на необитаемом острове у берегов Америки, близ устья реки Ориноко, куда он был выброшен кораблекрушением, во время которого весь экипаж корабля, кроме него, погиб, с изложением его неожиданного освобождения пиратами, написанные им самим» (Лондон, 1719)²⁵¹. В основу своего повествования Дефо положил (изменив многое) подлинную историю пребывания на необитаемом острове Александра Селькирка (англ. Alexander Selkirk; 1676–1721), шотландского моряка, боцмана судна «Cinque Ports», который провел более четырех лет на необитаемом острове Мас-а-Тьерра (1704–1709 гг.), входящего в состав архипелага Хуан-Фернандес и находящегося в 640 км от побережья Чили (в настоящее время чаще называемого «островом Робинзона Крузо») ²⁵². В 1712 г. в Лондоне была напечатана книга английского капитана Роджерса «Путешествие вокруг света» ²⁵³, в которой было рассказано о происшествии, случившемся

²⁵¹ The Life and Strange Surprizing Adventures of Robinson Crusoe, Of York, Mariner: Who lived Eight and Twenty Years, all alone in an un-inhabited Island on the Coast of America, near the Mouth of the Great River of Oroonoque; Having been cast on Shore by Shipwreck, wherein all the Men perished but himself. With An Account how he was at last as strangely deliver'd by Pyrates. Written by Himself. To which is added a Map of the World. In which is Delineated the Voyages of Robison Crusoe. London, 1719.

²⁵² An Account of the Wonderful Adventures of Alexander Selkirk, a Castaway Sailor // Englishman. 1713. № 26.

²⁵³ Rogers W. A Cruising Voyage Round the World: first to the South-seas, thence to the East-Indies, and homewards by the Cape of Good Hope. Begun in 1708, and Finish'd in 1711 <...> With

31 января 1709 г.: «Мы подошли к острову Хуан-Фернандес. Наша шлюпка доставила на корабль человека в козьих шкурах, которые имели более дикий вид, чем их подлинные владельцы. Он прожил на острове четыре года и четыре месяца. Это был шотландец по имени Александр Селькирк». Он был высажен на остров после ссоры с капитаном и через четыре года (1 февраля 1709) спасен проходившим мимо английским судном флибустьера Роджерса, который привез его в Англию. Существует легенда, что с ним встречался Даниэль Дефо²⁵⁴, который переселил своего героя на противоположную сторону континента, с Тихого в Атлантический океан, в район дельты Ориноко. О реке Ориноко, на острове в устье которой находился Робинзон Крузо, в книге сказано так: «...мы находились приблизительно под 11° северной широты, но что она разнится с мысом Св. Августина двадцатью градусами западной долготы, так что он мог бы достигнуть Гвианы или Северной части Бразилии по ту сторону Амазонской реки в направлении к Ориноко, называемой обыкновенно “Великой рекою”»²⁵⁵. Возможно, его выбор определялся тем, что именно в этом месте было совершено открытие Южной Америки Христофором Колумбом: «31 июля матрос [Алонсо Перес] с мачты адмиральского корабля увидел на западе землю... [похожую] на три скирды или три холма»; оказалось, что это остров, и Колумб назвал его Тринидад. Затем корабли продолжали плыть вдоль южного берега острова и в пределах видимости появился сам материк Южной Америки у дельты реки Ориноко²⁵⁶.

Возможно, река Ориноко переключалась в рукописи Достоевского из «Истории жизни и путешествий Христофора Колумба» Вашингтона Ирвинга, который издал трехтомное жизнеописание великого первооткрывателя на основе многолетнего изучения связанных с этим материалов. В 10-й главе раздела «Третье путешествие» описывается плавание Колумба по реке Ориноко и открытие им острова Святой Троицы (о. Тринидад). Достоевский был знаком с творчеством В. Ирвинга, в частности читал его «Жизнь Магомета»²⁵⁷, но,

Maps of All the Coast, from the Best Spanish Manuscript Draughts. And an Introduction Relating to the South-sea Trade. By Captain Woodes Rogers, Commander in Chief on this Expedition, with the Ships Duke and Dutchess of Bristol. London, 1712. Возможно знакомство Достоевского с этой книгой по одной из французских версий, первая из которых вышла в 1716 г.: *Rogers Woods. Voyage autour du monde commence en 1708 et fini en 1711.* Amsterdam, 1716.

²⁵⁴ См.: *Привалова Е. П.* «Робинзон Крузо» в детской и педагогической литературе // Книга детям. 1929. № 2–3. С. 12–18.

²⁵⁵ [Дефо Д.] Жизнь и приключения Робинсона Крузо, описанные им самим. Соч. Д. Дефо. Новый перевод с английского П. А. Корсакова. Издание, украшенное 200 рисунками Гранвиля. В 2 ч. Ч. 1. СПб., 1842. С. 69–70.

²⁵⁶ См.: *Магидович И. П., Магидович А. И.* Очерки по истории географических открытий. Великие географические открытия (к. XV — сер. XVII в.). 3-е изд. Т. 2. М., 1983. С. 33–35.

²⁵⁷ См.: 9. 442; 12. 318; *Irving W.* Lives of Mahomet and his successors. Paris, 1850. Об интересе Достоевского к личности Магомета см.: 1. 495. В 1857 г. книга вышла на русском языке: [Ирвинг В.] Жизнь Магомета. Соч. Вашингтона Ирвинга. Пер. с англ. Петра Киреевского. М., 1857.

учитывая его большой интерес к личности и деятельности Христофора Колумба, его могло заинтересовать и жизнеописание мореплавателя, принадлежавшее тому же автору; оба издания вышли в то время, когда Достоевский, по свидетельству мемуаристов, осваивал библиотеку Инженерного училища²⁵⁸.

В книге Ирвинга появление на горизонте Американского берега описывается следующим образом. 1 августа, проходя мимо острова Св. Троицы, Колумб «усмотрел в южном направлении землю, простирающуюся более чем на двадцать миль. Это был низменный и пересеченный множеством рукавов берег Ориноки»; «прекрасный берег был покрыт плодовыми деревьями и роскошным лесом и орошался множеством источников. Колумб весьма удивлялся, что чем далее он плыл вперед, тем морская вода становилась пресней. Это происходило оттого, что в то время года разные реки, впадающие в залив <...> вливают столь огромное количество пресной воды в соленую воду океана»²⁵⁹.

Помимо этого, река Ориноко неразрывно связана с историей открытия Эльдорадо. В 1531 г. в устье Ориноко конквистадоры из флотилии Диего Ордаса захватили в бою индейцев, которые сообщили им, что в верховьях реки находится царство золота — Эльдорадо. Ордас предпринял путешествие по реке вверх по течению, надеясь найти легендарную «золотую страну»²⁶⁰.

«Робинзон Крузо» в России был одной из самых популярных книг для чтения. Русский читатель впервые познакомился с этим произведением в 1720-х гг., сразу же после выхода французского перевода²⁶¹. Далее был опубликован первый русский перевод Якова Трусова, несмотря на серьезные сокращения оказавшийся наиболее удачным из всех существовавших в то время²⁶². Первое полное издание 1-го тома «Робинзона» на русском языке, в переводе Корсакова²⁶³, стало заметным явлением в русской литературной жизни. Тема обретала большую популярность, и к середине XIX в. «робинзонады» стали

²⁵⁸ [Ирвинг В.] История жизни и путешествий Христофора Колумба. Соч. Вашингтона Ирвинга. Пер. с фр. [и предисловие] Николая Бредихина. Т. 1–4. СПб., 1836–1837; [Ирвинг В.] История жизни, путешествий, открытий и приключений в Новом Свете. Соч. Вашингтона Ирвинга. Пер. Дмитрия Паскевича. Ч. 1–2. СПб., 1839.

²⁵⁹ [Ирвинг В.] История жизни и путешествий Христофора Колумба. Т. 2. СПб., 1837. С. 348, 356.

²⁶⁰ См.: Магидович И. П., Магидович А. И. Очерки по истории географических открытий. Т. 2. С. 166, 350–352.

²⁶¹ [Defoe D.] La vie et les aventures surprenantes de Robinson Crusoe, contenant entre autres évenemens, le séjour qu'il a fait pendant vingt & huit ans dans une isle déserte, située sur la côte de l'Amérique, près de l'embouchure de la grande riviere Oroonouque. Le tout écrit par lui-même. Traduit de l'anglais. Amsterdam, 1720.

²⁶² [Дефо Д.] Жизнь и приключения Робинзона Круза, природного англичанина. Переведена с французского Я[ковом] Т[русовым]. Ч. 1–2. СПб., 1762–1764 (2-е изд.: СПб., 1775; 3-е изд.: СПб., 1787; 4-е изд.: СПб., 1797; 5-е изд.: СПб., 1814).

²⁶³ Корсаков Петр Александрович (1790–1844) — русский публицист, переводчик, драматург и цензор.

выходить десятками в самых различных вариантах²⁶⁴. К 1880 г. книга обрела более сорока различных переводов и интерпретаций на русском языке, далее была всесторонне изучена силами нескольких поколений литературоведов в нашей стране²⁶⁵ и за рубежом²⁶⁶. О популярности и одновременно о большом

²⁶⁴ В Европе процветал жанр робинзонады, например: *Wyss J.D. Der Schweizerische Robinson, oder der schiffbruchige Schweizer-Prediger und seine Familie. Ein lehrreiches Buch für Kinder und Kinderfreunde zu Stadt und Land. Zürich, 1812–1813; [Beaulieu J.S. M. de] Le Robinson de douze ans, histoire intéressante d'un jeune mousse français abandonné dans une ile déserte. Ornee de Gravures. Par M-me Malles de Beaulieu. Paris, 1820.* В России они также переводились и пользовались большим успехом, например: «Достопамятныя приключения Ильи Бенделя, сына стокгольмского рыбака, оставившаго свое отечество, и удалившагося на голландском флоте в Америку. И как на пути при Молукских берегах тамошние жители, на него напавши, взяли в плен; также каким образом он оттуда бежал, и прибыл на необитаемый остров; дватцатилетнее его там пребывание; наконец смерть и оставшийся после него сын, имеющие великое сходствие с английским романом Робинзоном Крузо, им самим сочиненный. Пер. с нем. Ч. 1–2. М., 1789; Робинзон Тексел, или Странное приключение одного голландца, отставшего в 1655 году от своих корабельных товарищей и жившего около 30 лет на диком острове необитаемой Зюдландии, писанное им самим с присовокуплением трех трогательных повестей. Пер. с нем. И. Н. М. Ч. I–II. М., 1796; Богемский Робинзон, или Удивительные приключения юного Траугольда. СПб., 1815.

²⁶⁵ *Каменский А. В.* Даниэль Дефо автор «Робинзона Крузо». М., 1892; *Доппен Л.* Жизнь и приключения Д. Дефо, автора «Робинзона Крузо». М., 1926; *Аникст А. А.* Даниэль Дефо: Очерк жизни и творчества. М., 1957; *Нерсесова М. А.* Даниэль Дефо. М., 1960; *Елистратова А. А.* Литература эпохи Просвещения // История английской литературы: В 3 т. Т. 1 / Под ред. М. П. Алексеева. М.; Л., 1961; *Елистратова А. А.* Английский роман эпохи Просвещения. М., 1966; *Урнов Д. М.* Робинзон и Гулливер: Судьба двух литературных героев. М., 1973; *Урнов Д. М.* Дефо. М., 1978; *Амарова К. Н.* Секреты простоты // Дефо Д. Робинзон Крузо. М., 1990; *Левин Ю. Д.* Английская литература в России XVIII века // Вопросы литературы. 1996. № 1; и др.

²⁶⁶ *Cross W.L.* The Development of the English Novel. New York, 1916; *Wright Th.* The life of Daniel Defoe. London, 1931; *Ross J.F.* Swift and Defoe. A Study in Relationship. Los Angeles, 1941; *Kettle A.* An Introduction to the English Novel. London, 1953; *Moore J.R.* Daniel Defoe, Citizen of the Modern World. Chicago, 1958; *Cook A.* The Meaning of Fiction. Detroit, 1960; *Watt I.* Myths of Modern Individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe. London, 1961; *Donovan R.A.* The Shaping Vision. Imagination in the English Novel from Defoe to Dickens. New York, 1966; *Lee W.* Daniel Defoe. His life and Recently Discovered Writings. London, 1869; *Richetti J.* Popular Fiction Before Richardson. Narrative Patterns 1700–1739. Oxford, 1969; *Nigel D.* Swift and Defoe // Swift J. Gulliver's Travels. New York, 1970; *Brooks D.* Number and Pattern in the XVIIIth century Novel. Defoe, Fielding, Smollett and Sterne. London; Boston, 1973; *Braudy L.* Daniel Defoe and the Anxieties of Autobiography. Genre, 1973; *Skilton D.* The English Novel: Defoe to Victorians. New York, 1977; *Fitzgerald B.* Daniel Defoe. A study in Conflict. F., 1974; *Blackburn A.* The Myth of the Picaro: Continuity and Transformation of the Picaresque Novel 1554–1954. Chapel Hill, 1979; *Blewett D.* Defoe's Art of Fiction. Toronto, 1979; *Donohue J. W.* Dramatic Character in the English Century Literature. Pittsburgh, 1980; *Novak M.E.* Realism, Myth, and History in Defoe's Fiction. London, 1983; *Damrosch L.* God's Plot and Man's Stories: Studies in the Fictional Imagination from Milton to Fielding. Chicago, 1985; *Mullan J.* Introduction // Defoe D. Robinson Crusoe (The millenium library). London, 2000, и др.

философском потенциале книги говорит то, что в Германии, переживавшей в XVIII в. вместе с остальной Европой увлечение идеями Просвещения, роман был переделан немецким просветителем Иоахимом Генрихом Кампе (1746–1818) на руссоистский лад, причем не только в Германии, но и в других странах Европы эта переделка стала едва ли не популярнее оригинального текста Дефо²⁶⁷; перевод версии Кампе пользовался большой популярностью и в России²⁶⁸. Причина, по которой могла возникнуть руссоистская версия «Робинзона Крузо», состоит в том, что Ж.-Ж. Руссо считал роман Дефо удачным трактатом о естественном воспитании²⁶⁹.

В русской периодике XIX в. книга Дефо и ее многочисленные переводы на различные языки обсуждались весьма живо начиная с 1812 г.²⁷⁰ Большое внимание книге уделил В. Г. Белинский, размышления которого о ее художественных достоинствах вряд ли прошли мимо Достоевского, с конца 1830-х гг. последовательно читавшего все номера «Отечественных записок». Не жалуя европейскую беллетристику в целом, выпуская полемические стрелы в Дюма и Бальзака, Белинский относился вполне серьезно и уважительно к этому произведению. Одна из тем критики Белинского в этот период — сравнительный анализ двух версий «Робинзона Крузо» — оригинальной, Д. Дефо, и интерпретации И. Г. Кампе с выводом о превосходстве оригинала: вариант Дефо («Фое») «лучше Робинзона Кампе» ненаврядной занимательностью повествования²⁷¹. Для Достоевского важнейшим условием совершенствования

²⁶⁷ Robinson der Jungere, zur angenehme und nutzlichen Unterhaltung für Kinder. Erster Theil. Von J. H. Campe. Mit Chursachsischer Freiheit. Hamburg, 1779.

²⁶⁸ Впервые в издательстве Н. И. Новикова: Новой Робинсон Крузе, или Похождения славного англинского мореходца. Пер. с нем. М., 1781. Далее вышла русская версия интерпретации Кампе, которая на десятилетия стала основой многочисленных «детских» изданий «Робинзона Крузо»: [Кампе И. Г.] Новый Робинзон, служащий к увеселению и наставлению детей, сочиненный г. Кампе. Переведен с немецкого на российской Ф. Печериным. Ч. I–II. М., 1792; Приятная и полезная книга для детей, или Повествование о населении Робинзонова острова в Южной Америке, представленное в нравоучительных разговорах отца с детьми, служащее продолжением нового Робинзона, соч. Кампе. Пер. с нем. М., 1811 (2-е изд.: М., 1814); Робинзонова Колония, продолжение Кампева Робинзона. Книга занимательная для детей. Пер. с нем. И. Д. М., 1811; Робинзон Крузе. Роман для детей: В 2 ч. Соч. Кампе. Пер. с нем. В. М. Межевича. 2-е изд. СПб., 1846; [Дефо Д.] Робинзон Крузе. Рассказ отца своим детям. С 8 картинками. Пер. с фр. М., 1853 и др. Во время вечерних семейных чтений вслух, популярных в семье Достоевских в 1830-е гг., вероятно, читались и другие книги Кампе: [Кампе И. Г.] Нравоучение для малолетних благородных детей. Сочинение славного г. Кампе. Пер. с нем. [Максима Шлыкова]. М., 1793; [Кампе И. Г.] Открытие Америки. Приятное и полезное чтение для детей и молодых людей. Ч. 1–3. М., 1787–1788.

²⁶⁹ Французский просветитель назвал произведение Д. Дефо «самым удачным трактатом о естественном воспитании» (Руссо Ж.-Ж. Эмиль, или О воспитании. СПб., 1913. С. 88).

²⁷⁰ См.: Атарова К. Н. Секреты простоты // Дефо Д. Робинзон Крузо. С. 428.

²⁷¹ Книга Д. Дефо была одной из тех, что воспитывали характер Белинского, который призывал «перелистывать» ее как источник «чистейшего и упоительнейшего наслаждения»

(Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 6. М., 1955. С. 37); насколько значительным и глубоким был интерес Белинского к книге Дефо, говорит тот факт, что в одном из писем к А. А. Краевскому (9–10 апреля 1841 г.) он упоминает о своем намерении «составить историю Робинзона Крузо» (Там же. Т. 12. С. 45). Выход различных изданий «Робинзона Крузо» встречал со стороны Белинского в высшей степени мотивированную критику, как положительную, так и отрицательную. В рецензии на издание: Новейший детский Робинзон, или Любопытнейшие приключения Робинзона Крузо. Рассказ отца своим детям. М., 1839 (2-е издание — М., 1849 — вышло практически без изменений) — Белинский назвал его аляповатым продуктом «площадной литературной промышленности», особенно возмущаясь постановкой вопроса о «величайшем преступлении», которое, по мнению издателей, состояло в том, что Робинзон обладал беспокойным духом, который увлекал его в путешествия; Белинский указывает, что именно этот беспокойный дух и является основанием для «здания человеческого общества». По мнению Белинского, переводчик книги собрался «уничтожить» значение Робинзона «как существа разумного, самостоятельного и свободного, имеющего обязанности не только к родителям и к обществу, и к самому себе» (Литературные прибавления к «Русск. инвалиду». 1839. Т. II. № 6 (12 авг). С. 115–116; то же: *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. Т. 3. С. 205). Такого же рода претензии в искажении смысла романа Дефо Белинский высказывает и в адрес интерпретации Кампе, вышедшей одновременно с переводом Корсакова. В рецензии на издание: Робинзон Крузе. Роман для детей. Сочинение Кампе. Пер. с нем. С картинками, рисованными г-м Тиммом и вырезанными на дереве бароном Неттельгорстом. Ч. 1. СПб., 1842. В типографии Санкт-Петербургской городской полиции. В 12-ю д. л. 175 с. — «заслуженную известность» книги Дефо Белинский объясняет тезисом, который был близок Достоевскому, — о силе характера человека, оказавшегося, казалось бы, в безвыходном положении (Там же. Т. 6. С. 196) и спасшегося благодаря тому, что в ситуации «отъединения от общества» он смог «возвыситься над предубеждениями и утвердить понятия свои на истинных отношениях вещей». Заметим, что Белинский не видит ничего плохого в желании многих молодых людей «поробинзонить», что он называет «воздушным замком сего счастливого возраста» (Там же. С. 197). Английский оригинал и даже русский перевод Я. Трусова критик считал более адекватным воспроизведением «Робинзона», чем книга Кампе: «...переводчик Кампе совсем неправ, отдавая преимущество переведенной им книге перед “Робинзоном” английским»; «“Робинзон” Фоз несравненно лучше “Робинзона” Кампе: последний состоит, большею частию, из пиэстических и резонерских разговоров отца, рассказывающего детям историю Робинзона. Эти разговоры для детей более способны произвести в детях скуку и отвращение к морали, чем быть для них наставительными» (Там же. С. 198). Этому мнению Белинский оставался верен на протяжении всей жизни: в другой своей рецензии, посвященной альманаху «Колосья» (СПб., 1842), он еще более решительно говорит о «плохой книжонке Кампе, посредственно переведенной» (Там же. С. 447–448). Позже, делая отклик на публикацию «Северной пчелы» о переводе Кампе, Белинский указывал, что перевод П. А. Корсакова качественно превышает «жалкую и неопрятную» публикацию немецкой версии книги Дефо (Там же. С. 508). Издание перевода Корсакова (*Дефо Д.* Жизнь и приключения Робисона Крузо, описанные им самим. Соч. Д. Дефо. Новый пер. с англ. П. А. Корсакова. Издание украшено 200 рис. Гранвиля. Ч. 1–2. СПб., 1842–1843) Белинский называл «великолепным», принадлежащим «к числу действительно роскошных и полезных книг» (*Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. Т. 6. С. 539; см. также: Там же. Т. 13. С. 150). Стоит отметить, что это далеко не все отзывы Белинского на книгу Дефо, несколько анонимных рецензий также, вероятно, принадлежат именно ему (см.: В. Г. Белинский. (Литературное наследство. Т. 55. [Кн.] I). М., 1948. С. 351–359). Помимо В. Г. Белинского, перевод Корсакова получил высокую оценку в рецензиях журнала «Современник» (возможно, П. А. Плетнева:

человека является глубокое понимание природной гармонии²⁷². Хотя отношение Робинзона к природе имеет потребительский характер и пребывание на острове состоялось не по его воле, органическое слияние его жизни с природной жизнью острова глубоко трогательно. Вероятно, это и заставило Руссо признать «Робинзона» выражающим его позицию на сей счет. Хотя Ч. Диккенс, напротив, считал, что отличительным свойством героя этого произведения является поразительная неизменность его характера, зафиксированная на протяжении всего тридцатилетнего периода романного действия²⁷³.

Следует отметить, что открытие Америки Христофором Колумбом растянулось на двенадцать лет, в течение которых помимо Северной Америки им был открыт целый ряд островов и, чуть позже, Южная Америка. Всего Колумб осуществил четыре экспедиции к берегам Америки. В первой из них (1492–1493) участвовали три судна («Санта-Мария», «Пинта», «Нинья») с экипажем общей численностью 91 человек. Они достигли острова Сан-Сальвадор Багамского архипелага 12 октября 1492 г., в январе 1493 г. вернулись в Испанию. Второй поход состоялся в 1493–1496 гг., в нем участвовало семнадцать судов с командой в полторы тысячи человек, плавание проходило в районе Гаити и Пуэрто-Рико; 10 марта 1496 г. поход завершился. Третья экспедиция была совершена Колумбом в 1498–1500 гг., в ней приняли участие шесть судов и не столь многочисленная команда. 31 июля 1498 г. Колумбом был открыт остров Тринидад, далее он обнаружил дельту реки Ориноко и полуостров Пария — это и стало, фактически, открытием Южной Америки (северной ее части).

В третьей экспедиции (1498–1500) участвовало 6 кораблей, 3 из которых под командой Колумба направились через Атлантику на юг вдоль ранее открытых земель в Карибском море. Экспедиция начала свой путь 30 мая 1498 г., на неделе праздника Св. Троицы, и первую землю южноамериканского континента, открытую 31 июля 1498, назвали островом Троица (ныне принадлежит государству Тринидад и Тобаго). Далее корабли Колумба вошли в залив

Современник. 1842. Т. 28. С. 104–106); «Русский вестник» (1842. № 5–6. С. 67); «Литературная газета» (1842. № 31. Раздел «Критика и библиография». С. 621); «Сын отечества» (1842. Кн. XI–XII. № 12. Отделение «Критика». С. 79–80).

²⁷² В романе «Идиот» князь Мышкин развивает мысль о необходимости восприятия живой природы как источника неизбежного счастья: «О, что такое мое горе и моя беда, если я в силах быть счастливым? Знаете, я не понимаю, как можно проходить мимо дерева и не быть счастливым» (8. 459; см. также: 8. 52, 239, 254, 287, 353 и др.). Возможно, что здесь не обошлось без влияния столь же большой увлеченности прямой связью с живой природой, заповеданной книгой Д. Дефо.

²⁷³ В своем письме Джону Форстеру из Парижа (1856 г.) Диккенс писал, что в книге Дефо «выводится человек, чей характер ни на йоту не изменился за тридцать лет пребывания на необитаемом острове» (Диккенс Ч. Письма 1855–1870 // Диккенс Ч. Собр. соч.: В 30 т. Т. 30. М., 1960. С. 43).

Пария, обнаружив устье западного рукава дельты Ориноко и полуостров Пария, что и стало началом открытия Южной Америки. Дельту реки Ориноко Колумб увидел на следующий день плавания, 1 августа 1498 г., назвав ее «райской рекой». Река Ориноко (*исп.* Río Orinoco) находится на территории нынешней Венесуэлы, впадает в Атлантический океан на северо-востоке Южной Америки напротив острова Тринидад. Это одна из самых больших рек континента: ее длина 2736 км, ширина реки в паводки достигает 22 км, дельта имеет площадь 41 000 км². Напротив дельты находятся многочисленные острова, на одном из них, согласно роману Дефо, двадцать восемь лет провел Робинзон Крузо.

Первое упоминание у Достоевского географического названия, которое может намекать на историю открытия Америки, встречается в романе «Униженные и оскорбленные». Маслобоев в разговоре с главным героем этого произведения упоминает столицу Колумбии Боготу (Санта-фе-де-Богота) (З. 336) как возможное место драматической любовной истории, наряду с двумя другими возможными вариантами (Краков и Нассау). В сочетании этих географических названий видится, с одной стороны, ирония Достоевского по отношению к завравшемуся Маслобоеву: один из самых тихих и спокойных городов Российской империи в XIX в. и одна из самых известных баз морских разбойников-флибустьеров в начале XVII в. Город Нассау (англ. Nassau) упоминается в другой книге Д. Дефо — «Всеобщая история пиратов»²⁷⁴ — как столица острова Нью-Провиденс, входящего в состав Багамского архипелага, недалеко от побережья Флориды. Следует отметить, что доселе не переведенная книга известнейшего флибустьера XVIII в. Вудса Роджерса «Морское путешествие вокруг света»²⁷⁵ писалась не без участия Д. Дефо, который встречался с капитаном (помимо разбоя занимавшегося и работорговлей) и, возможно, редактировал его книгу. Кстати, именно Роджерс усмирил пиратов на острове, затем стал его губернатором и умер в этом городе 16 июля 1732 г., где теперь ему установлен памятник.

О «Робинзоне Крузо» Даниэля Дефо Достоевскому было известно с детских лет. Нет никаких сомнений в том, что в одном из упомянутых выше «детских» вариантов эту книгу читали в семье Достоевских еще в Москве, в 1830-е гг. Младший брат писателя вспоминает, что, находясь в Даровом (незадолго до этого приобретенном имении в Тульской губернии), братья Достоевские увлекались «игрой в Робинзона», автором которой был Федор: «В эту

²⁷⁴ Captain Charles Johnson [*Deфо D.*]. A General History of the Robberies and Murders of the Most Notorious Pirates. London, 1724.

²⁷⁵ Rogers W. A Cruising Voyage Round the World: First to the South Seas, Thence to the East Indies, and Homeward by the Cape of Good Hope. Containing A Journal of All the Remarkable Transactions... An Account of Alexander Selkirk's Living Alone Four Years and Four Months on an Island. London, 1712.

игру мы играли с братом вдвоем; и конечно, брат Федор был Робинзоном, а мне приходилось изображать Пятницу. Мы усиливались воспроизвести в нашей липовой роще все те лишения, которые испытывал Робинзон на необитаемом острове»²⁷⁶. Достоевский, вероятно, знакомился и с новым переводом книги, выполненном Корсаковым (1842); думать так заставляет его большой интерес к этому сюжету и связанным с ним историческим событиям, а также, вероятно, он учитывал многократные похвалы Белинского в адрес этого издания. Предыдущие издания для детей, сокращенные, являлись скорее переложениями или изложениями, чем переводами²⁷⁷; это был лучший по точности и полноте перевод книги Дефо в России в первой половине XIX в.²⁷⁸ Учитывая, что именно на эти годы приходится период усиленного чтения Достоевским художественной литературы, особенно только что вышедшей из печати, он, видимо, имел дело именно с этим изданием; возможно также знакомство с одним из многочисленных французских переводов²⁷⁹. Успех романа «Робинзон Крузо» был обеспечен органическим соединением авантюрного повествования с философской мистерией. В сущности, на протяжении всей жизни сам Достоевский добивался именно такого сочетания, поэтому можно говорить и о художественно-эстетическом влиянии на творчество Достоевского методологии Д. Дефо. Второе, что мог почерпнуть Достоевский из «Робинзона Крузо», — скрупулезное выписывание мелких деталей, придающих повествованию документальную окраску.

Имя героя книги Дефо было одним из устойчивых знаков культурной памяти Достоевского, оно обнаруживается в повести «Чужая жена и муж под кроватью», изданной в январском номере журнале «Отечественные записки» за 1848 г.²⁸⁰; находясь на каторге, он мысленно сравнивал с Робинзоном Крузо одного из заключенных, описав это впоследствии в романе «Записки

²⁷⁶ [Достоевский А. М.] Воспоминания. Л., 1930. С. 57.

²⁷⁷ Помимо изданий, указанных выше, в круг внимания Достоевского могли попасть следующие: [Дефо Д.] Жизнь и приключения Робинзона Крузе, им самим писанные. С англ. пер. Я[ко]в Л[анге]н. СПб., 1811; [Дефо Д.] Приключения Робинзона, или Следствие легкомыслия и торжество семейственных добродетелей (Сер. «Новое детское чтение»). М., 1821; [Дефо Д.] Приключения Робинсона-Крузое. Повесть для детей. Пер. с фр. С 8 картинками, грав. в Париже. М., 1836; [Дефо Д.] Робинсон. Рассказ для детей. СПб., 1845; [Дефо Д.] Сокращенный Робинсон Крузо. Пер. с нем. СПб., 1853; [Дефо Д.] Робинзон Крузое. Рассказ отца своим детям. Пер. с франц. М., 1853.

²⁷⁸ Первый полный перевод «Робинзона Крузо» вышел в Москве, в 1888 г., в переводе П. Кончаловского.

²⁷⁹ Обзор переводов «Робинзона Крузо» на европейские языки см.: Привалова Е. П. «Робинзон Крузо» в детской и педагогической литературе. С. 12–18.

²⁸⁰ «...Я ученый человек и знаю литературу, только немного ошибся, сказав Робинзон вместо Ловеласа» (Отечественные записки. 1848. Т. 61. № 11. Отд. VIII: «Смесь». С. 173). См. также: 2. 420.

из Мертвого дома»²⁸¹. Позже, находясь в Семипалатинске, в письме к брату Михаилу Михайловичу от 3 ноября 1857 г. Достоевский сравнивает с Робинзоном самого себя, обнаруживая это сходство в удаленности от цивилизованной жизни, а также бытовых лишениях, в которые его погрузила сибирская ссылка: «Здесь как будто необитаемый остров, где Робинзон находил самородки золота и ни за какие деньги не мог купить нужной вещи» (28₁. 289)²⁸². В письме к А. Н. Майкову от 9 (21) октября 1867 г. из Женевы Достоевский квалифицирует свое состояние как жизнь «на необитаемом острове», отчего каждая весть с Родины «производит впечатление колоссальное, на несколько дней. Если мы с Аней не сошли еще с ума от скуки, то, как ни хвалились своими природами, а все-таки в перспективе — помешаться можно. Всё одни да одни и ничего больше!» (28₂. 225). Анне Григорьевне из Эмса 28 июля (9 августа) 1879 г. Достоевский опять сравнивает свое состояние с «жизнью на необитаемом острове»: «Купил бумаги (писчей) и перьев гадчайших, заплатил чертову кучу, точно мы где-нибудь на необитаемом острове» (30₁. 89).

Тема необитаемого острова включается Достоевским в широкий аллюзивный план, отражающий круг чтения писателя. В своем «Дневнике писателя», обдумывая статью А. Градовского, он выписывает из нее обширный фрагмент, в котором доказываются различия, касающиеся «личной и общественной нравственности», причем, доказывает цитируемый автор, «улучшение людей в смысле общественном не может быть произведено только работой “над собою” и “смирением себя”». Работать над собой и смирять свои страсти можно и в пустыне и на необитаемом острове. Но, как существа общественные, люди развиваются и улучшаются в работе друг подле друга, друг для друга и друг с другом. Вот почему в весьма великой степени общественное совершенство людей зависит от совершенства общественных учреждений, воспитывающих в человеке если не христианские, то гражданские доблести». Достоевский вступает в полемику, защищая свой излюбленный тезис о совершенствовании человечества, начиная «с себя самого» (26. 162)²⁸³.

²⁸¹ «У нас в остроге мне указывали на одного из таких бегунов. Он никаких особенных преступлений не сделал, по крайней мере не слышать было, чтоб говорили о нем в этом роде, а всё бегал, всю жизнь свою пробегал. Бывал он и на южной русской границе за Дунаем, и в киргизской степи, и в Восточной Сибири, и на Кавказе — везде побывал. Кто знает, может быть, при других обстоятельствах из него бы вышел какой-нибудь Робинзон Крузе с его страстью путешествовать» (4. 174).

²⁸² Возможно, Достоевский читал следующие строки: «...деньгами я не мог воспользоваться, и для меня они были то же, что песок под ногами, я бы отдал их охотно за три или четыре пары английских башмаков и чулков, в которых очень нуждался и которых несколько лет уже не носил» ([Дефо Д.] Жизнь и приключения Робинсона Крузо, описанные им самим. Ч. 1. С. 325).

²⁸³ Градовский А. Мечты и действительность. По поводу речи Ф. М. Достоевского // Голос. 1880. № 174. 25 июня. См. об этом: 26. 477–478. Заметка Достоевского о романе Золя

Столь большой интерес Достоевского был обусловлен тем, что своим произведением Дефо поднимал важную для него тему, близкую не только английскому Просвещению, — об отношениях человека и окружающей его социальной и природной среды. Эта тема, как известно, была одной из важнейших в общественной жизни России 1860-х гг. Для Достоевского словосочетание «среда заела» было невыносимым эвфемизмом, он считал, что человек должен меняться к лучшему изнутри, а не требовать изменений вне себя, тем более — от ближних своих. Несомненно сходство между взглядами Достоевского и Дефо, что видно в характере их религиозности, чуждом суетных предрассудков и суеверий, основанном на глубоком чувстве целесообразности и органичности мироздания. Еще одна общая черта — намерение повествовать бесхитростным, временами грубоватым языком, от лица человека простого, не мудрствующего лукаво, не вдающегося в резонерство, однако достаточно наблюдательного и деятельного, способного к пониманию весьма сложных вещей. Ракурс повествования в «Робинзоне Крузо» фактически такой же, какой мы видим в романах Достоевского, например в «Записках из Мертвого дома» или «Братьях Карамазовых».

Основной творческой задачей Достоевского было создание характера «истинно прекрасного» человека, по определению враждебно воспринимаемого обывателями и получающего реноме «дурака», чудака или сумасшедшего. Для писателя, испытавшего в юности шок от травли его в кружке Белинского — Некрасова в 1846 г., эта проблема была далеко не умозрительной, тем более тесно связанной с судьбами практически всех его героев. В ряду людей такого склада, выдвинутых мировой историей, Достоевский называл Галилея, Песталози, Ф. П. Гааза, П. М. Цейдлера²⁸⁴ и др. В этом же ряду оказался и Христо-

«Чрево Парижа» (1873) имеет в виду сюжетную линию о поселении нескольких каторжников на «Чертовом острове», где жили в нечеловеческих условиях; Достоевский познакомился с этим произведением по первому русскому изданию, вышедшему в год выпуска оригинальной французской версии: [Золя Э.] Чрево Парижа. Роман. Соч. Эмиля Золя. [Послесловие С. С. Окрейца «Эмиль Золя и его романы»: С. 287–320]. СПб., 1873. С. 87–90.

²⁸⁴ Цейдлер Петр Михайлович (1821–1873) — знакомый Ф. М. Достоевского по кружку Майковых (1840-е гг.), педагог и благотворитель, преподаватель русской словесности в Гатчинском сиротском институте, с 1860 г. член Общего присутствия духовно-учебного управления при Синоде и начальник синодального архива, с 1864 г. директор Дома воспитания бедных детей в Петербурге; редактировал журналы «Иллюстрация» и «Воскресный досуг». Достоевский считал его выдающимся по своим моральным качествам человеком. Работая над январским выпуском «Дневника писателя» (2-я глава), писатель делает ряд записей, связанных с замыслом нового романа, в центре которого он намеревался поставить фигуру «твердого и умиленного человека», в связи с чем упоминается вместе с Ф. П. Гаазом и П. М. Цейдлер, который всю жизнь занимался спасением и воспитанием брошенных детей: «Мне хотелось бы очень твердого из русских. Чиновник. Подкидыши. Вот таких людей у нас нет, желательно, чтобы были. Личностей, самостоятельности мало» (22. 146). В своем журнале «Гражданин» Достоевский размещает биографию П. М. Цейдлера (1873. № 9. 26 февр.).

фор Колумб; Достоевский считал уместным присутствие его имени в списке важнейших лиц мировой истории наряду с Александром Македонским и Наполеоном (19. 41). Для Достоевского Христофор Колумб был одной из личностей, которые творят историю, пользуясь словами Раскольникова, «говорят новое слово»; судьба таких людей служила образцом для подражания героям других произведений Достоевского; как пример осмысленной, содержательной жизни упоминается Колумб в романе «Идиот»²⁸⁵, Ганя Иволгин, ищущий применения себе в этой жизни, желает стать Галилеем или Колумбом²⁸⁶; в рукописях к этому произведению Колумб упоминается как выдающийся человек, достойный Царства Небесного (9. 280). Стремясь стать «Колумбом, открывающим Америку», Аркадий Долгорукий в «Подростке» рассматривает свою «пробу» (участие в аукционе) как «первое бревно того корабля, на котором Колумб поехал открывать Америку» (13. 36)²⁸⁷.

В романе «Бесы» оба главных героя, отец и сын Верховенские, нравственно и духовно сориентированы по отношению к Христофору Колумбу. Степан Трофимович говорит о нем в своих лекциях как об образце твердости веры и упорства в достижении поставленной цели²⁸⁸. «Колумбом без Америки»

²⁸⁵ «Спросите, спросите их только, как они все, сплошь до единого, понимают, в чем счастье? О, будьте уверены, что Колумб был счастлив не тогда, когда открыл Америку, а когда открывал ее; будьте уверены, что самый высокий момент его счастья был, может быть, ровно за три дня до открытия Нового Света, когда бунтующий экипаж в отчаянии чуть не поворотил корабля в Европу, назад! Не в Новом Свете тут дело, хотя бы он провалился. Колумб помер, почти не выдав его и, в сущности, не зная, что он открыл» (8. 327). Эта аллюзия указывает на то, что Достоевский хорошо помнил текст «Робинзона Крузо».

²⁸⁶ «“Вот, дескать, на что ухлопал я всю мою жизнь, вот что связало меня по рукам и по ногам, вот что помешало мне открыть порох! Не было бы этого, я, может быть, непременно бы открыл либо порох, либо Америку, — наверно еще не знаю что, но только непременно бы открыл!” Всего характернее в этих господах то, что они действительно всю жизнь свою никак не могут узнать наверно, что именно им так надо открыть и что именно они всю жизнь наготове открыть: порох или Америку? Но страдания, тоски по открываемому, право, достало бы в них на долю Колумба или Галилея» (8. 386).

²⁸⁷ См. также: «Если б Колумб перед открытием Америки стал рассказывать свою идею другим, я убежден, что его бы ужасно долго не поняли. Да и не понимали же. Говоря это, я вовсе не думаю равнять себя с Колумбом, и если кто выведет это, тому будет стыдно и больше ничего» (13. 65).

²⁸⁸ «А помните ваши рассказы о том, как Колумб открывал Америку и как все закричали: “Земля, земля!” Няня Алена Фроловна говорит, что я после того ночью бредила и во сне кричала: “Земля, земля!”» (10. 87). В «Истории» Ирвинга это событие описывается следующим образом: «Вдруг они были выведены из своих размышлений криком, раздавшимся на “Пинте”, и, подняв глаза, увидели Мартина Алонсо Пинсона, который, стоя на корме своего судна, кричал изо всех сил: “Земля! Земля! Синьор, награда принадлежит мне!” И в то же время он указывал на юго-запад, где действительно виднелось что-то похожее на землю, милях в двадцати пяти от кораблей» ([Ирвинг В.] История жизни и путешествий Христофора Колумба. Т. 1. СПб., 1836. С. 205).

называет себя его сын, Петр Степанович²⁸⁹. Эта мысль в романе «Бесы» повторяется трижды, во всех случаях с одной смысловой основой: Христофор Колумб — образец человека, положившего свою жизнь на выполнение выглядящей невыполнимой задачи и добившегося успеха в ее осуществлении²⁹⁰. Одним из главных свойств такого рода людей Достоевский считал их умение противостоять «золотой середине»: «Князь говорит детям об Христофоре Колумбе и что нужно быть действительно великим человеком, чтоб умному человеку устоять даже против здравого смысла. (Детям — тем хорошо говорить, что они еще не жили и себе цены не узнали, и потому могут воображать каждый, что и в самом деле, может быть, сами Коломбами будут)» (9. 242)²⁹¹. Эта мысль развита далее в «Дневнике писателя»: «Колумб, Галилей везде бы казались безумными. Без сомнения, и у нас». Достоевский с сарказмом подчеркивает расхожую мысль о том, что у нас «до Колумба далеко», а если таковой и появится, то — «да его бы съели» (22. 147). Подобно тому как в черновых записях к роману писатель многократно записывает каллиграфически имена выдающихся писателей и деятелей мировой истории, мысленно поворачивая их личности и деяния в том или ином ракурсе, писатель не раз проигрывает личную судьбу и исторические свершения Христофора Колумба в различных модусах, с разных точек зрения. Работая над «Дневником писателя», он набрасывает диалог между носителями противоположных точек зрения на первооткрывателя Америки: «Колумб смешон. — Я не променяю жребия Колумба. — Колумб был смешон, я не хочу быть смешон, я лучше хочу судить и отрицать» (22. 149).

²⁸⁹ «...Один, один только человек в России изобрел первый шаг и знает, как его сделать. Этот человек я. Что вы глядите на меня? Мне вы, вы надобны, без вас я нуль. Без вас я муха, идея в сткланке, Колумб без Америки» (10. 324). См. также: 10. 326. Согласно мнению комментатора «Бесов» в Полном собрании сочинений Ф. М. Достоевского, слова о «Колумбе без Америки» заимствованы Достоевским из герценовской характеристики Бакунина в «Былом и думах» (см.: 12. 307).

²⁹⁰ «Лучше всего считать теперь себя за Колумба, а на меня смотреть как на мышь и мной не обижаться» (10. 465).

²⁹¹ Говоря о противостоянии здравому смыслу, Достоевский, возможно, имеет в виду эпизод в книге Ирвинга, в котором описывается бунт на корабле, когда истощенные долгим плаванием, посчитавшие метеоритный дождь плохим предзнаменованием матросы, предавшиеся «нелепым опасениям», требовали повернуть назад, как это сформулировано в книге Ирвинга: «...начинали жестоко беспокоиться продолжительностью путешествия. Они зашли на запад так далеко, как никогда еще не заходил ни один мореходец, и хотя возвратиться было уже некуда, однако ж они не могли равнодушно видеть, что корабли с каждым днем углубляются всё далее и далее в эту бездну, по-видимому не имеющую предела». Их ужас лишь увеличивался постоянным попутным ветром, «они начали опасаться, что в этих морях всегда дует один восточный ветер, и что поэтому он не допустит их возвратиться в Испанию». Это заставляло Колумба скрывать от матросов количество пройденных миль, а также «употреблять все средства, чтоб успокоить рождающееся опасение своих спутников» ([Ирвинг В.] История жизни и путешествий Христофора Колумба. Т. 1. СПб., 1836. С. 197, 195).

В представлениях Достоевского открытие Нового Света явилось не простым территориальным завоеванием, но некоей многообещающей историко-культурной перспективой, желательной и для русского народа, который, ища себе выхода из сковывающих его силы политических и духовных пут, пускается в «хлыстовщину <...>, нигилизм, иезуитизм, атеизм <...> вот до чего доходила тоска!..» Мышкин сравнивает русский народ с «жаждущими и воспаленными Колумбовыми спутниками», которые надеются обрести «берег Нового Света», сулящего «в будущем обновление всего человечества и воскресение его, может быть, одною только русскою мыслью» (8. 453).

В подготовительных записях к роману «Идиот», формулируя свою излюбленную мысль о духовной аристократии, усилиями которой совершается в мире всё доброе и полезное для человечества, Достоевский вспоминает первооткрывателя Нового Света²⁹². В записи, характерно озаглавленной им «самосовершенствование», он намечает параметры такого типа «немногих», но в то же время столь необходимых людей: «Пусть не смущаются, что это трудно бывает. И не нужно всех, нужно некоторых, чтобы не умерла идея и переродился мир. — Знаете ли вы, как силен “один человек” — Рафаэль, Шекспир, Платон и Колумб или Галилей? Он остается на 1000 лет и перерождает мир — он не умирает» (11. 168). Талантливая личность, наделенная незаурядными силами и зажатая тяжкими социальными и общественными обстоятельствами — вечный кошмар Достоевского, который он переживал и на примере собственной жизни, постоянно проецируя эту модель на встреченных людей и литературных героев. В своей статье «Г-н — бов и вопрос об искусстве», разбирая рассказ М. А. Марковича (Марко Вовчка) «Маша» из сборника «Рассказы из русского народного быта»²⁹³, он называет главную героиню произведения «каким-то Христофором Колумбом, которому не дают открыть Америку» (18. 90).

Смысловой комплекс «Робинзон Крузо — Христофор Колумб» в роли одного из воплощений «положительно прекрасного человека», готового сказать свое «новое слово» и продвинуть историю человечества, образует развернутую парадигму, в которую входит феномен «необитаемого острова» как последнего прибежища для талантливого человека, не признанного и гонимого толпой. Отказываясь от нечестной и несправедливой игры, которую им навязывает общество, герои Достоевского, обладающие творческим потенциалом Галилео Галилея и Робинзона Крузо, временами подумывают, не переселиться ли им на необитаемый остров. Этот мотив обыгрывается у Достоевского иногда

²⁹² «Определение аристократии. О Христофоре Колумбе» (9. 221). Следует заметить, что из двух в одинаковой степени распространенных в это время вариантов Достоевский выбирает написание имени испанского первооткрывателя, зафиксированное в «Истории» В. Ирвинга: «Колумб».

²⁹³ *Марко Вовчок* [Маркович М. А.] Маша // Марко Вовчок. Соч.: В 4 т. Т. 2. СПб., 1870. С. 21–36.

серьезно, иногда — в шутливой тональности. В «Дядюшкином сне» старый князь обнаруживает физиономическое сходство с Наполеоном Бонапартом, который к тому же снится ему «сидящим на острове», в роли «разговорчивого, разбитного весельчака». Князь выражает большое сожаление, что англичане его держали там «на цепи», и предполагает, что лучше бы его перевезти на «не-о-би-таемый остров», правда, с разрешением устраивать для него время от времени «театр, музыку, балет — и всё на казенный счет» (2. 365–366). Судьба человека, заброшенного на необитаемый остров, всю жизнь горячо волновала Достоевского. Работая над своим «Дневником писателя», он размышляет, что будет с «каторжным французи́ком», который «с необитаемого острова убежит и по тропическому лесу ходит 14 дней без пищи и питья, а по дороге ему встречаются боа-констрикторы и, представьте, его не съедают (смот<ри> ром<ан> Zola “Le ventre de Paris”))» (23. 205).

Можно предположить, что Достоевскому был знаком не только «Робинзон Крузо» Дефо; возможно, он читал также «Дневник чумного года» того же автора²⁹⁴. Стоит упомянуть, что одним из корневых методов общего криптографического принципа Достоевского является устойчивое замалчивание имен и событий, которые имели для него первоочередное значение. Этим, например, определяется то, что среди тысяч «каллиграфических записей», сделанных писателем в его записных книжках, отсутствует имя А. С. Пушкина, с которым связаны важнейшие пункты его эстетики. Этим же, возможно, объясняется то, что в произведениях, включая «Дневник писателя», находятся десятки упоминаний имени Колумба, однако Достоевский ни разу не упоминает о нем в письмах. Значит, Колумб интересовал писателя не столько как путешественник, сделавший эпохальное географическое открытие, сколько как личность, воплощающая в себе черты, которые с надеждой искал Достоевский в своих современниках.

На протяжении всего творческого пути, начиная с романа «Бедные люди» и кончая «Братьями Карамазовыми», в центре внимания Достоевского была судьба человека, который был одарен многими достоинствами и не помещался в предназначенную для него общественную и социальную нишу. И дело тут не только в реноме «лишнего человека» по И. С. Тургеневу, но, главное, в нерешенности и принципиальной неразрешимости экзистенциального вопроса о смысле Бытия и неумении жить в состоянии его нерешенности — «дешево уживаться», как это сформулировал писатель в «Записках из подполья» (5. 139). Невозможность найти себе адекватное применение в этой жизни вместе с категорическим императивом непрременной полной реализации своих сил

²⁹⁴ О творческой истории и читательской судьбе этого произведения см.: *Атарова К. Н.* Вымысел или документ? // Дефо Д. Дневник чумного года. М., 1997. С. 351–372. (Серия «Литературный памятник»).

и способностей приводят героя романов Достоевского к уголовному преступлению (Ставрогин в «Бесах», Рогожин в «Идиоте» и др.), к попыткам бросить вызов общественному устройству — на уровне жесткой критики («подпольный» в «Записках из подполья», Иван в «Братьях Карамазовых») или с помощью физического насилия (Раскольников в «Преступлении и наказании»), к угасанию от тяжелой болезни (Ипполит в «Идиоте»), к горькому пьянству (Мармеладов в «Преступлении и наказании»), к составлению фантастических «проектов» по личному обогащению (Прохарчин в «Господине Прохарчине», Аркадий в «Подростке»), уводят его в монастырь (Алеша в «Братьях Карамазовых») или доводят до самоубийства (Ставрогин в «Бесах», Крафт в «Подростке» и др.).

Герои Достоевского постоянно пребывают в «сквернейшем расположении духа от столкновения с действительностью», что заставляет их «порвать со всеми и уйти от всех, даже в Америку» (15. 188), перед ними стоит дилемма: «в Америку или убить себя» (16. 224), «пронестись громовою тучей и оставить всех в страхе и в восхищении, а самому скрыться в пустыню или в Американские Штаты <...> бросить всё, порвать со всеми и в Америку» (16. 311). Заметим, что названия «Новый Свет» и «Америка» в эти годы распространялись отнюдь не только на Северную Америку, но на весь континент в целом²⁹⁵. Эта же идея «бегства в Америку» содержится в «Дневнике писателя» за 1873 г. (гл. XI, «Мечты и грезы»): «Мечтатель. Самоубийство»; «Мечтатель. Мысли о самоубийстве»; «Подросток думает о самоубийстве» (16. 125). Эта мысль многократно подчеркнута в текстах Достоевского, как в оконченных произведениях, так и в рукописях и подготовительных материалах к ним, например: «стало быть, нет добра, застрелиться хочет» (15. 306). Мотивировка самоубийства у Достоевского точно такая же, как и «отъезда в глушь» (США, необитаемый остров, кантон Ури в Швейцарии, пустынное место в России или Финляндии). Мотивы ухода из социальной реальности постоянно и везде — одни и те же: «Один удар в висок, и ничего не будет» («Бесы»; 10. 187); «Лучше пулю в лоб <...> Всем мешаю: пулю в лоб» («Преступление и наказание»; 7. 139). Мысль о том, чтобы скрыться в Америке, приходит на ум Раскольникову в силу того, что он не знает, куда девать себя в своем онтологическом и моральном «запустении». «Зачем приводил его Разумихин?.. — бормотал он в бессилии, садясь опять на диван. — Что ж это? Бред ли это всё со мной продолжается или взаправду? Кажется, взаправду... А, вспомнил: бежать! скорее бежать, непременно, непременно бежать! Да... а куда? <...> Лучше совсем бежать... далеко... в Америку, и наплевать на них!» (6. 99–100). В стремлении найти себя и свое «счастье» думает о бегстве в Америку Свидригайлов (6. 215) и советует сделать то же Раскольникову, указывая на его моральный максимализм: «Если же убеждены, что

²⁹⁵ Например: [Ирвинг В.] История жизни и путешествий Христофора Колумба. Т. 1. С. 356.

у дверей нельзя подслушивать, а старушонку можно лущить чем попало, в свое удовольствие, так уезжайте куда-нибудь поскорее в Америку! Бегите, молодой человек! Может, есть еще время» (6. 373). Заметим, что здесь не указана именно Северная Америка, но указано на пустынное, малоизвестное место — «куда-нибудь в Америку». Таким пустынным местом, где можно вдалеке от цивилизации заняться строительством своей жизни с нуля, помимо необитаемого острова героям Достоевского представляется также Финляндия (7. 72). Идея бегства в Америку как некое последнее средство попытаться реализовать свою жизнь в каком-то настоящем деле упомянута в романе «Подросток»: «Дорогой я спросил Ефима, всё ли еще он держит намерение бежать в Америку? — Может, и подожду еще, — ответил он с легким смехом» (13. 42).

В разговоре главного героя «Подростка» и Крафта называется основная идея такого «бегства»: «Зачем лезть к людям, которые вас не хотят? Не лучше ли всё порвать, — а? — А потом куда? — спросил он как-то сурово и смотря в землю. — К себе, к себе! Всё порвать и уйти к себе! В Америку? — В Америку! К себе, к одному себе! Вот в чем вся “моя идея”, Крафт! — сказал я восторженно. Он как-то любопытно посмотрел на меня. — А у вас есть это место: “к себе”? — Есть» (13. 60). Это «к себе» звучит в данном контексте как место, выключенное из всех социальных связей, некое альтернативное, отъединенное от постылого того, что вокруг; с еще большей обнаженностью эта мысль дана в черновике²⁹⁶. В «Братьях Карамазовых» эта тема также занимает значительное место: во время суда над Дмитрием Карамазовым в собравшемся в зале народе как бы в насмешку над идеей необитаемого острова звучит мысль о другом острове, обитаемом и не столь далеко, как берега Венесуэлы: это Кронштадт: «Далеко куликам. — Каким куликам? Почему далеко? — А мы запрем Кронштадт да и не дадим им хлеба. Где они возьмут? — А в Америке? Теперь в Америке» (15. 152)²⁹⁷. Мысль о бегстве в Америку строго осуждает Коля Красоткин, называя это «глупостью» и «низостью» (14. 501), Дмитрий Карамазов сообщает Алеше о том, что «брат Иван мне предлагает бежать <...> В Америку с Грушей» (15. 34). Заметим, что стремление попасть на необитаемый остров у героев Достоевского полностью лишено идеи приобщиться к какой-то экзотике. Уходя от идеи «кантона Ури» и необитаемого острова, Дмитрий Карамазов в качестве варианта места полного забвения и ухода от цивилизации предлагает российскую глубинку: «Бежим сюда, в Россию <...> в городишко не явимся. Спрячемся куда-нибудь подальше, на север али на юг. <...> я себе один

²⁹⁶ «Лучше всего бросить всё и так, и уйти к себе. — Куда? в Америку? — Это прямо в гости. К себе, просто к себе! — У вас есть это место? — Есть» (16. 234).

²⁹⁷ С еще большей очевидностью связь между островом Котлин и «Америкой» в функции места последнего уединения звучит в подготовительных материалах: «А мы запрем Кронштадт, да и не дадим им хлеба. Где они возьмут? — Ну, это, брат, не так страшно». Да в Америке» (15. 358).

глаз проколю, бороду отпущу в аршин, седую (по России-то поседею) — авось не узнают» (15. 186). Отъезд в лишенное географических координат место, условно называемое Америкой, для героев Достоевского, как мы видим, обозначает попытку новой жизни взамен неудавшейся — или отсутствие всякой жизни (Свидригайлов, Ставрогин, Крафт); и то и другое есть более или менее ужасный выход из невыносимой жизни «здесь», где проживается не своя, чужая жизнь. Это и есть то самое многообещающее «там», в отличие от еще более ужасающего «здесь», которое есть ад.

Свидригайлов приглашает Раскольникова уехать прочь «куда-нибудь поскорее в Америку!» (6. 373), и в нашей научной литературе принято считать, что речь идет именно о Северной Америке, в частности США. Основания для этого — неоднократно звучавшая в иных текстах писателя мысль о возможности увидеть и попробовать «свободный труд в свободном государстве», которую мы встречаем в «Дневнике писателя» за 1873 г. (21. 135), а также, с подобной же целью, путешествие героев «Бесов» в США (10. 111–112). Однако в данном случае — в «Преступлении и наказании» — идея уехать «куда-нибудь в Америку» намекает на уход от цивилизации в некую неизбывную глушь, делая в таком ракурсе самым привлекательным местом именно необитаемый остров. Свидригайлов хочет уйти от общественной жизни, его категорически не устраивающей, в забытье и изоляцию, туда же приглашает и Раскольникова. Герой-философ Достоевского готов скорее уничтожить себя, чем впустую тратить свои недюжинные интеллектуальные силы и запасы духовной энергии. Очевидно, что уровень сходства между самоубийством и поселением в одиночестве на необитаемом острове выше, чем между поездкой в США и уходом из жизни. Такая трактовка многократно применяется Достоевским в диалогах героев, связанных с попыткой изменить свою судьбу, в романе «Братья Карамазовы» — таковы различные вариации проекта избавления от постылой действительности с помощью бегства в «Америку», которые звучат время от времени в связи с судьбами Ивана и Дмитрия Карамазовых, а также с опасностями, подстерегающими «русских мальчиков» (14. 240, 501; 15. 34–35, 186).

В рукописи «Исповедь преступника» (первоначальный набросок романа «Преступление и наказание») в качестве места, в котором мыслит себя герой, называется некая географическая точка в Южном полушарии, откуда он прибыл после тридцати пяти лет отсутствия (7. 40). Возможно, «робинзонада» была одним из решений дальнейшей судьбы Раскольникова в этот период работы над романом «Преступление и наказание». План этого произведения в варианте, близком к окончательному, содержится на той же странице тетради, где расположена запись «Оренок»: «План. После сна... Разумихин приходил все три дня, злость. На третий день сам пошел. Хозяйка на лестнице, брожу по Петербургу, встречи. Эксцентрические выходки, девка, старикашка-козел. Встреча с Заметовым. В страхе, теленок, лош<адь>. Трактир, разговор.

Входит Разумихин, хочю съехать. “Оставь меня!” — “Черт с тобой!” Отправился. Ожесточение, холодное, расчет. Для чего все эти нервы были? Вынул кошелек. Припоминает, как это было. Письмо от матери. Вся его история и все мотивы убийства» (7. 76). В центре страницы рисунки: портрет главного героя, Раскольникова, его сестры Авдотьи Романовны и матери, Пульхерии Александровны, имеющие сходство, соответственно, с молодым Достоевским, его сестрой Варварой Михайловной и матерью, Марией Федоровной²⁹⁸. Сопутствующие записи указывают на одиночество Раскольникова и терзающее его душу отчаяние, чувство глубокой безысходности. Возможность бегства Раскольникова на необитаемый остров если и не получила описания в черновых записях к «Преступлению и наказанию», то со всей очевидностью мелькала в сознании Достоевского, искавшего пути продолжения жизни своего героя, очнувшегося от своего «сна» (обморока, вызванного шоком после совершения им убийства) и думающего о своей дальнейшей жизни.

Основное достоинство истории Робинзона Крузо Достоевский видел в подтверждении любимой его мысли о том, «как может быть силен один человек» (11. 179), противостоящий рутине и обладающий громадным запасом жизненных сил и воли к добру. Начиная с юности, московского периода своей жизни, Достоевский много читал, и эта книга произвела на него громадное впечатление, оставаясь на протяжении всей жизни учебником выживания в нечеловеческих условиях, а именно такие условия, по его мнению, предоставляла общественная жизнь России талантливому человеку, подвергающемуся презрению и травле со стороны окружающих. Замечательно и то, что Дефо, как позже и Достоевского, нередко обвиняли в отсутствии художественности²⁹⁹, однако в обоих случаях выяснялось, что претензии современников были неосновательными.

2.6. Краткий конспект «Хождения» инока Парфения в рукописях романа «Бесы»

Издание книги инока Парфения (в миру Петра Агеева³⁰⁰) стало заметным явлением в русской общественной и литературной жизни середины XIX в.; ее выход из печати сопровождался множеством положительных и восхищенных

²⁹⁸ См.: *Барит К. А.* Рисунки и каллиграфия Ф. М. Достоевского. Бергамо, 2016. С. 115–119.

²⁹⁹ См.: *Ross J. F.* Swift and Defoe. A Study in Relationship. Los Angeles, 1941. P. 16.

³⁰⁰ [Парфений] Сказание о странствии и путешествии по России, Молдавии, Турции и Святой земле постриженника Святых горы Афонския инока Парфения. В четырех частях. М., 1855. Схиигумен Парфений, в миру Петр Агеев (Аггеев) (14.11.1806, Яссы — 17.05.1878, Троице-Сергиева лавра), согласно «Списку о настоятеле Николаевской Берлюковской пустыни иеромонахе Парфении», «сын Андреев» (ЦИАМ. Ф. 709. Оп. 1. Д. 125).

откликов (Ап. Григорьев³⁰¹, М. П. Погодин³⁰², И. С. Тургенев³⁰³, С. М. Соловьев³⁰⁴, Л. Н. Толстой, А. В. Дружинин³⁰⁵ и др.). М. Е. Салтыков-Щедрин считал, что в этой книге «русский человек, с его прошедшим и настоящим <...> сделался исключительным предметом изучения со стороны литераторов и ученых. Всякий стремится посильною разработкою явлений русской жизни уяснить для себя загадочный образ русского народа»³⁰⁶. В своей обширной статье о «Сказании», говоря о том, «до какой восхищающей высоты может доходить красота в этой безыскусственной чистоте изображения», Н. П. Гиляров-Платонов сделал несколько больших выписок из книги Парфения; с помощью этих цитат он намеревался познакомить читателя с той «задушевной искренностью», с которой представлена в книге «духовная жизнь» человека³⁰⁷. «Не переставал удивляться его слогу» Н. Г. Чернышевский, находя, что автор пишет поразительно «безыскусственно», и призывая читателя непременно прочитать ее, чтобы получить более «точное понятие об оригинальности ее наивного изложения»³⁰⁸.

Для Достоевского в 1860-е — 1870-е гг. «Сказание» Парфения было настольной книгой, учебником того безыскусственного, «наивного повествования», которое на протяжении всей жизни, начиная от «Бедных людей», составляло для него

³⁰¹ Ап. Григорьев в статье «О правде и искренности в искусстве» отмечал присущую языку Парфения «меткость выражения в отношении к явлениям внутренней жизни» (*Григорьев Ап.* Эстетика и критика. М., 1980. С. 112).

³⁰² М. П. Погодин называл книгу Парфения «украшением народной русской словесности (не говоря о великой ее многообразной пользе)» (Москвитянин. 1855. № 23/24).

³⁰³ И. С. Тургенев: «...это великая книга, о которой можно и должно написать хорошую статью... Парфений — великий русский художник и русская душа» (*Тургенев И. С.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Письма в 18 т. Т. 3. М., 1987. С. 341).

³⁰⁴ «...Можем уверить автора, что беспристрастие и простота, составляющие отличное свойство его рассказа, делают книгу его вполне вместительною» ([Б. н.] Сказание о странствии и путешествии по России, Молдавии, Турции и Святой земле постриженника Святыя горы Афонския инока Парфения. В четырех частях // Русский вестник. 1856. Т. 3 [№ 5] (май). Кн. 1. Современная летопись. С. 28).

³⁰⁵ «Или я жестоко ошибаюсь, или на Руси мы еще не видали такого высокого таланта со времен Гоголя (хоть и род, и направление, и язык совершенно несходны). <...> Если б Гоголь во второй части “Мертвых душ” вместо Муразова и героев в таком роде изобразил подобное лицо, мы все, несмотря на наши понятия, упали бы пред ним на колени» (Тургенев и круг «Современника»: Неизданные материалы. 1847–1861. М.; Л, 1930. С. 215–218).

³⁰⁶ *Салтыков-Щедрин М. Е.* Полн. собр. соч.: В 20 т. Т. 5. М., 1966. С. 33.

³⁰⁷ [Б. н.] Сказание о странствии и путешествии по России, Молдавии, Турции и Святой земле постриженника Святыя горы Афонския инока Парфения. В четырех частях. М., 1855 // Русская беседа. 1856. Кн. 3. Критика. С. 12.

³⁰⁸ Сказание о странствии и путешествии по России, Молдавии, Турции и Святой земле постриженника Святыя горы Афонския, инока Парфения. В четырех частях. Части 1 и 2. М., 1855 // Современник. 1855. № 10. Библиография. С. 77.

идеал литературного стиля³⁰⁹. Как и другие русские писатели второй половины XIX в., Достоевский учился у Парфения силе и искренности в выражении тончайших движений душевной жизни человека, полностью отдавая себе в этом отчет. В период работы над романом «Братья Карамазовы» он указывал, что стиль «Писаний» отца Зосимы взят им «из книги странствий инока Парфения»³¹⁰; жена писателя Анна Григорьевна свидетельствует о его внимании к «Сказанию» Парфения³¹¹; значение этой книги в творческой жизни Достоевского отмечено Л. П. Гроссманом³¹²; в издании этого романа в Полном собрании сочинений Ф. М. Достоевского указан ряд прямых и скрытых аллюзий на книгу Парфения³¹³. Наиболее полным к сегодняшнему дню описанием сущности и форм влияния книги Парфения на творчество Достоевского является работа И. Д. Якубович³¹⁴.

Писатель, видимо, познакомился с этой книгой вскоре после ее выхода в свет; во всяком случае, он знал о ее существовании к 1861 г., упомянув эту книгу в своей статье «Книжность и грамотность» (19. 43). Последнее упоминание Достоевского о Парфении содержится среди его записей конца 1880 г., в подготовительных материалах к последнему выпуску «Дневника писателя»: «Не от омерзения удалялись святые от мира, а для нравственного совершенствования. Да, древние иноки жили почти на площади. Инока Парфения» (27. 55). А. Г. Достоевская указывает, что писатель перечитывал книгу также зимой 1874 г., в период работы над романом «Подросток»³¹⁵. Можно утверждать,

³⁰⁹ Достоевский возил эту книгу с собой во время заграничного путешествия 1867–1871 гг. (Миллер О. Ф. Материалы для жизнеописания Ф. М. Достоевского // Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского. СПб., 1883. С. 45, 298), перечитывал ее в 1870-е гг. Отправляясь в Старую Руссу, он пометил в тетради необходимость взять с собой «Странствование Парфения» (21. 259).

³¹⁰ В письмах к издателю Н. А. Любимову от 7 (19) августа и 16 (28) сентября 1879 г. (30. 102, 126).

³¹¹ Достоевская А. Г. Воспоминания. М., 1971. С. 272.

³¹² Гроссман Л. П. Семинарий по Достоевскому. С. 66. См. также: Плетнев Р. В. Dostojevskij und der Hieromonach Parfenij // Zeitschrift für Slavische Philologie. 1937. Bd. XIV. Hf. 1–2. S. 30–46.

³¹³ В комментарии к «Братьям Карамазовым» (15. 571) поясняется, что разговор «об обычае на Афоне откапывать кости умерших через три года после смерти», оценивая их цвет, — это аллюзия на «Сказание» Парфения (П. 2. 189–190; здесь и далее цитаты из книги инока Парфения обозначаются индексом «П» с указанием номера тома и страницы). Как и следующая фраза: «Они там под туркой сидят и всё перезабыли. У них и православие давно замутилось, да и колоколов у них нет» (15. 300); «Воистину <...> церковь <...> в неволе турецкой пребывает и тяжкое несет иго <...> храмы не имеют ни крестов, ни куполов, ни звона, ни вида, ни доброты...» (П. 3. 44; ср: 2. 120). Парфений упоминается также в комментариях к «Подростку» (17. 410–413), среди записей к «Дневнику писателя» 1881 г. (27. 55) и в комментариях к письмам Достоевского (292. 352; 301. 316).

³¹⁴ Якубович И. Д. К характеристике стилизации в «Подростке» // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 3. Л., 1978. С. 136–143.

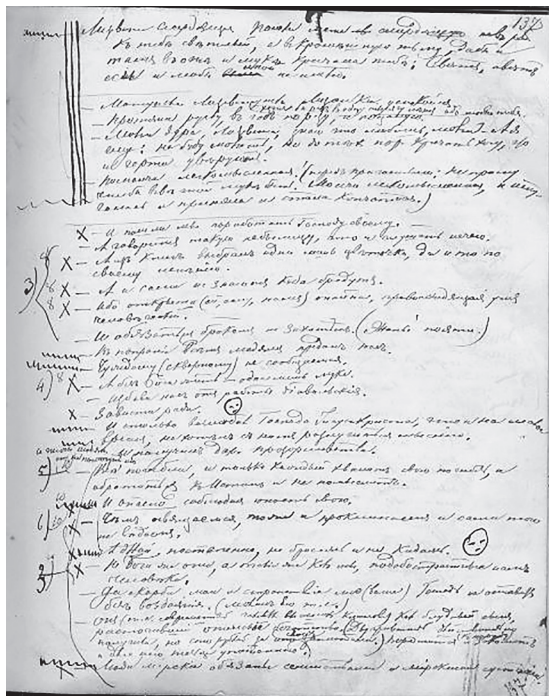
³¹⁵ Достоевская А. Г. Воспоминания. С. 272.

что Достоевский читал все четыре части книги, особенно сосредоточиваясь на первой, об этом говорят записи, сделанные писателем в его записной тетради 1874 г. (илл. 6 и 7). Однако речь идет не только об аллюзиях и реминисценциях, рассыпанных по произведениям писателя этой поры. Однажды, видимо, перечитывая книгу Парфения, Достоевский изготовил для себя нечто вроде конспекта, в жанровом отношении напоминающего его «Сибирскую тетрадь» с той разницей, что предметом цитирования стал не фольклор, но четырехтомное «Сказание».

Три десятка с небольшим словосочетаний и обрывков фраз, составляющих «конспект», обозначают события и ситуации, которые, видимо, были важны для Достоевского в процессе работы над образом Макара Ивановича Долгорукого в романе «Подросток». Эти записи характеризуются несколькими особенностями: составляют определенное текстовое единство, занимают около двух страниц тетради, каждая из них начинается с красной строки, горизонтальная черта отчеркивает начальную границу этих записей, и все они подряд в виде парафразов или прямых цитат воспроизводят фрагменты книги Парфения³¹⁶.

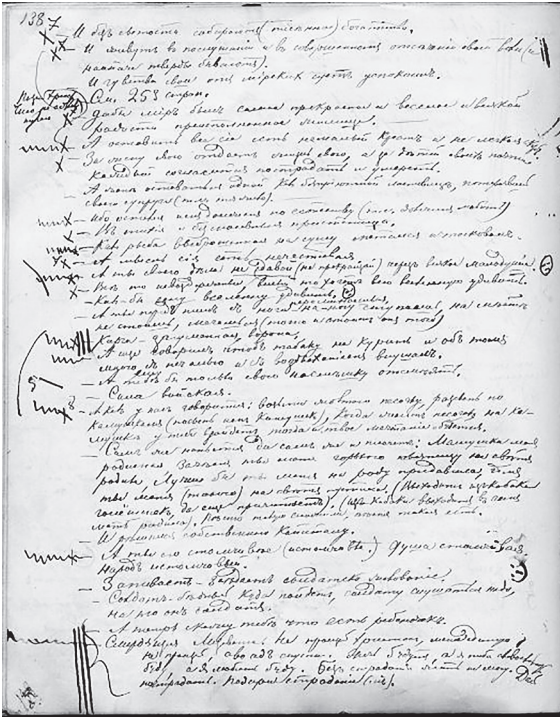
Обратим внимание на записи этого «конспекта», приводя далее соответствующие цитаты из книги Парфения по изданию, которым владел Достоевский (СПб., 1856):

«И пошли мы поработать Господу своему» (16. 138): «Старец Силуан сказал: “Как это возможно, чтобы я оставил погибнуть своего возлюбленного брата и друга, с которым мы жили и советовались еще в мире, и вместе оставили суетный мир, со всеми его прелестями и соблазнами, дома и родителей своих и всех сроднинов, и пошли поработать Господу своему...”» (П. 1. 78–79; см. также: 3. 59; 4. 235).



Илл. 6. РГАЛИ. Ф. 212. Оп. 1. Ед. хр. 12. С. 137

³¹⁶ Заметки, планы, наброски. Записная тетрадь 1874 года. 8 (20) сентября — декабрь // РГАЛИ. Ф. 212. Оп. 1. Ед. хр. 12. С. 137–138.



Илл. 7. РГАЛИ. Ф. 212. Оп. 1. Ед. хр. 12. С. 138

ются более на человеческом предании и на своих кривых толках» (П. 1. 81).

«А и сами не знают, куда бредут» (16. 138): «Они все до единого заблудились, и идут сами не зная куда, и переходят из раскола в раскол и из толка в толк, с часу на час от Церкви далее; и не найдешь у них ничего доброго, кроме одной погибели. <...> И нашли каждый себе кривую дорогу и пошли по ним, да донныне блуждают, да еще и прочих с собою влекут в погибель, как слепцы слепцов ведут, а и сами не знают, куда бредут» (П. 1. 83–84).

«Ибо открыта (ей, ему, нам) тайна, превосходящая ум человеческий» (16. 138): «О, благословен есть вечер сей, в который хочу вам открыть тайну, превосходящую ум человеческий. Хочу показать вам прямой и незаблудный путь в царство небесное, в наше небесное отечество» (П. 1. 89).

«И обязаться браком не захотел. (Жены пяти)» (16. 138): «...с самых малых лет возлюбил Господа Бога моего, с самой юности посвятил себя Ему на служение, не захотел обязаться браком, не пожелал пяти жены, отверг всё мирское попечение, предал себя во учение на много лет, учился у многих учителей, и изучил весь Закон и пророков» (П. 1. 89–90).

«В поправление всем людям предал нас» (16. 138): «...чем мы так прогневали Господа Бога, и за что Он на нас тако прогневался, и безо всякой милости нас

«А говорит такую небылицу, что и слушать нечего» (16. 138): «Потом Силуан возвратился к нам и рассказал, что говорил с Исихием. Вскороosti пришел и Исихий, и спросил нас: “а что у вас сделалось с Силуаном? давно ли помешался рассудком? говорит такую небылицу, что и слушать нечего”. Мы ответили, что Силуан в полном разуме, и ничего с ним не случилось» (П. 1. 80).

«А из книг выбрал одни лишь цветочки, да и то по своему мнению» (16. 138): «В Молдавии между раскольниками эта вещь дивная и неслыханная. <...> довольствуются только выбранными из книг цветочками, которые избрал каждый по своему мнению; утвержда-

наказал? Ибо изгнал нас из святого Своего града Иерусалима, и рассеял нас по лицу всея земли в попрание всем языкам, и разорил до основания наш Божественный храм со Святое-Святых, и упразднил наше жертвоприношение...» (П. 1. 90). Следует отметить, что слово «предал» в книге Парфения не обладает отрицательной коннотацией и означает «передал», например: «...отверг всё мирское попечение, предал себя во учение на много лет, учился у многих учителей» (П. 1. 90).

«Чуждому (скверному) не сообщаемся» (16. 138): «Кажется, мы закон Моисеев содержим в самой строгости, предания отцов исполняем, идолам не поклоняемся, и чуждым верам не сообщаемся: но только всё то исполняем, что нам сам Бог приказал и Пророки научили. За что же нас Царь Небесный так без милости наказал, и какая тому есть причина?» (П. 1. 90).

«А без Бога жить — одна лишь мука» (16. 138): «Ибо когда мы находимся под гневом Божиим и отлучены от Бога, то мы живем только на одно мучение: и я нашел, что без Бога жить — одна мука...» (П. 1. 91).

«Избави нас от работы диавольския» (16. 138): «Воистину самый Мессия и есть Иисус Христос, посланный от Бога искупить и освободить род человеческий Своею кровью от работы диавольские...» (П. 1. 92–93).

«Зависти ради» (16. 138): «О сем Иисусе предвозвестили все Пророки... И хотя отцы ваши зависти ради и распяли Его, но зато до конца прогневали они Господа Бога...» (П. 1. 93)³¹⁷.

«И столько возлюбил Господа Иисуса Христа, что и на малое время не хотел с Ним разлучиться мыслию» (16. 138): «Когда окрестились, пожелали все в монашество; сам раввин постригся в великую схиму, и жил в безмолвии, и упражнялся в умной молитве, совершаемой без слов в сердце. И столько возлюбил Господа Иисуса Христа, что и на малое время не хотел с Ним разлучиться мыслию» (П. 1. 94).

«И получил дар прозорливства» (16. 138): «...и за то получил от Господа Бога дар прозорливства, и желание имел и кровь свою излить за Христа Господа своего» (П. 1. 94)³¹⁸.

«И тоже людям они не помогут, ибо все погибли, и только каждый хвалит свою погибель, а обратиться к Истине и не помыслит» (16. 138): «...все заблудились, и пошли в разные стороны, и нашли каждый себе кривую дорогу,

³¹⁷ См. также: «...враг наустил и вооружил на Него уже не царей земных и не простой народ, но тех, которые служили в земном Божьем храме, приносили Богу о людях жертвы, и казались правдивыми и святыми... <...> которые по зависти много Господа Иисуса хулили и укоряли, гнали и поносили» (П. 1. 146). Далее в том же смысле: П. 3. 31.

³¹⁸ «...из болгар был один духовник, иеросхимонах отец Григорий <...> имел дар прозорливства такой, что ежели кто у него исповедовался, то он не спрашивал, а сам, яже от юности содеянная всякого человека сказывал, и своими слезами грехи исповедниковы омывал, и легкие епитимии налагал, и впредь идущая предсказывал» (П. 2. 120); см. также: П. 4. 148.

ведущую еще далее в заблуждение, и все бредем, и сами не знаем куда, еще и прочих с собою увлекаем, как слепец слепца ведет, и оба в яму впадут: так и мы разбились между собой на разные секты, и только каждый хвалит свою погибель, а обратиться ко Св. Восточной Христовой Церкви никто не думает и не помышляет» (П. 1. 111–112).

«И опасно соблюдая юность свою» (16. 138): здесь контаминация метафорического употребления наречия «опасно» в значении «опасливо» (робко, осторожно) и указания на возможные увлечения и порывы, свойственные молодому человеку; Достоевский объединяет в одно целое эти два элемента поэтической структуры «Сказания»: «...они, опасно соблюдая православную веру, ненавидят всех еретиков» (П. 1. 117), «как укротить необузданную свою юность, как мне прожить опасные младые лета, как мне переплыть страшное и многоволнистое житейское море...» (П. 1. 4)³¹⁹.

«Чем освящаемся, то же и проклинаем и сами того не ведаем» (16. 138): «Ох! увы, увы, наше раскольниковое невежество и безумие! Сами себя ругаем, и того не понимаем, что чем освящаемся, то же и проклинаем» (П. 1. 129).

«Не боги же они, а такие же, как мы, подобострастные нам человеки» (16. 138): «Родные наши сказали нам: “люди говорят про вас, что вы погибли и заблудились”. Мы же к ним начали говорить: “Это говорят люди, но люди заблудные и мирские, и подобострастные нам человеки...”» (П. 1. 132–133).

«Да скорби мои и странствие мое (ваше) Господь не оставит без воздаяния (молим его т. е.)» (16. 138): «Господь Бог всех нас утешит в будущем бесконечном веке, и ваши скорби не оставит без воздаяния. А чтобы не остались наши скорби и наше странствие без воздаяния, и чтобы не лишиться нам обоих утешений... <...> хотим оставить раскол и прежнее свое заблуждение...» (П. 1. 135).

«Он (т. е. современный человек высших классов) как блудный сын, расточивший отеческое богатство. (Двугривенный действительно получили, но сто рублей за него своих заплатили.) Воротится (к народу), и заколют и для него тельца упитанного» (16. 138–139): «Первое: показал Господь нам милосердие и пример человеколюбия на блудном сыне, расточившем отеческое богатство; ибо, когда он раскаялся и возвратился к отцу своему, отец его встретил, принял его в свое объятие, и заклал для него тельца упитанного (Лук. 15)» (П. 1. 135–136).

«Люди мирские обязаны семействами и мирскими суетами» (16. 139): «...родные наши начали нам говорить: “Хорошо вам, что вы люди свободные, и мирскими суетами не обязаны, от юности оставили мир, и ни о чем житейском попечения не имеете. Вы могли таковую глубину исследовать; и куда

³¹⁹ Ср.: «...ибо здесь жить весьма опасно: был я в самых младых летах, а соблазны вокруг меня; и боялся, дабы не погубить свою душу греховною нечистотою» (П. 1. 14).

вздумали, туда и поехали; ибо вам везде своя сторона. А мы люди мирские, обязаны семействами и мирскими суетами: как нам возможно исследовать такую глубину?» (П. 1. 166)³²⁰.

«И без сытости собирают (тленное) богатство» (16. 139): «...пробываете во всех страстях, живете посреди мира, упражняетесь во всех житейских суетах и попечениях, без сытости собираете тленное богатство, и валяетесь, как свиньи в кале!» (П. 1. 174).

«И живут в послушании и в совершенном отсечении своей воли (и наипаче тверды бывают)» (16. 139): «А в своей новоустроенной обители положи и утверди устав совершенного общежития, по правилам и по уставу св. Отец, чтобы никто не творил своей воли...» (П. 1. 193).

«И чувства свои от мирских сует успокоил» (16. 139): «В пяток вечером пошел ночевать к духовнику, отцу Арсению, и читал с ними вечерню, и правило, и утреню. <...> Он же ко всем моим язвам и болезням приложил пластырь, и уврачевал, и всем меня успокоил» (П. 2. 159)³²¹.

«См. 253 стран.» (16. 139). Эта запись Достоевского указывает на страницу первой части «Сказания», в которой содержится подробная топография монастыря Вороны, а также его внутреннего устава, включая распорядок трапез (П. 1. 253). Писатель использовал детали этих описаний для строительства пространства монастыря в романе «Братья Карамазовы».

«Познай Христа. Что не сделал ничего, дабы мир был самое прекрасное и веселое и всякой радости преисполненное жилище» (16. 139): «Надобно нам о том просить Господа Бога, чтобы и нас присоединил к Святой Своей Церкви... и достигнуть в тихое и небурное пристанище, в вечную жизнь, в царство небесное, идеже несть болезнь, ни печаль ни воздыхание, но вечная и бесконечная радость, и веселие во веки веков» (П. 1. 165).

«А оставить всё сие есть не малый крест и не легкая скорбь» (16. 139): «Когда они услышали глас Господа Иисуса Христа: “Аще кто хочет по Мне чти, да отвержется себе, и возьмет крест свой, и ко Мне грядет... <...> оставили всё, и пошли вослед Его; оставили мир с маловременными его красотами, оставили свои дома и имение со всеми любезными своими друзьями и сродниками; а другие оставили любезных и дражайших своих родителей, которые человеку

³²⁰ См. также: «...ибо беглые священники живут с семействами — с женами и детьми. Монахи о монашестве отнюдь никакого понятия не имеют; а только и стараются одни внешние обряды соблести, и беспрестанно ездят собирать милостыню» (П. 1. 8).

³²¹ Ср. также: «...я пришел в святую Гору Афонскую не начальствовать, а в пустыни и безмолвии проводить жизнь свою, достигнуть того, для чего я оставил мир, то есть, победить страсти, и соединиться с Богом. И мы теперь обжились, успокоились» (П. 2. 186–187); «Тогда уже совершенно успокоилась душа моя, и возрадовался дух мой о Бозе Спасе моем, и воспевал я с Пророком Давидом: Отныне удалился от суетнаго мира и от его разврата в суеты, и от сильные мирские бури...» (П. 3. 65–66).

паче всего света, кроме единого Бога: их человеку оставить есть не малый крест и не легкая скорбь; но за любовь Господа своего они и их оставили...» (П. 1. 258).

«За жену свою отдает жизнь свою, а за детей своих почти каждый согласится пострадать и умереть» (16. 139): «А другие оставили своих любезнейших молодых жен с милыми своими чадами; это они уже сделали почти выше естества человеческого: ибо человек прилепляется к жене своей боле, нежели к родителям... <...> и часто за жену отдает жизнь свою, и за детей своих почти каждый согласен страдать и умереть: ибо часто родители, видя чад своих страдающих, от жалости и сами умирают» (П. 1. 258–259).

«Ибо остался им должен по естеству (т. е. должен любить)» (16. 139): «...все свои труды, подвиги и молитвы они предписывают себе и совершают за вас, за своих любезных родственников, которым они остались должными по естеству» (П. 1. 260–261).

«В тихие и безмолвные пристанища» (16. 139): «...не отчаивайтесь, но держите и старайтесь избавиться и выплыть из великих опасностей, и пристать к тихому и небурному пристанищу» (П. 1. 257)³²².

«Как рыба, выброшенная на сушу, метался и тосковал» (16. 139): «Как рыба, выброшенная на сушу, метался и тосковал я, и искал хотя капли воды прохладить свою всяких скорбей исполненную душу...» (П. 1. 276).

«А мысль сия есть нечестивая» (16. 139). В предисловии к своей книге Парфений пишет: «Архипастырь понудил меня описать многолетнее мое странствие и путешествие по разным странам и государствам... <...> да не явлюся хвляся и тщеславяся своим странствием, и тем приобретая маловременную славу суетнаго мира сего, которая иссушает и бесплодными творит все человеческие добродетели... <...> подробности не описывал, да не явлюсь судьей чуждым делам: ибо есть у нас един Праведный Судия, Которому открыты все наши дела и помышления; а я с Пророком скажу: “да не возглаголют уста моя

³²² Ср. также: «...как мне переплыть страшное и многоволнистое житейское море, наполненное всяких опасностей, душевных и телесных, как мне достигнуть в тихое и небурное пристанище бесстрастия, как мне приобрести совершенную любовь к Господу Богу и к ближним своим, соединиться с Богом, и наследовать царствие небесное» (П. 1. 4); «...чтобы в нас Царь Небесный сподобился в том корабле переплыть великое, многоволнистое и страшное море многомятежного и суетного жития сего, и достигнуть в тихое и небурное пристанище, в вечную жизнь, в царство небесное, идеже несть болезнь, ни печаль, ни воздыхание, но вечная и бесконечная радость, и веселие во веки веков. Аминь» (П. 1. 166); «...начали помышлять о возвращении в Молдавию, и отъезде, для провождения жизни своей, в св. Афонскую Гору, как в тихое и небурное пристанище, от соблазнов мира сего удаленное» (П. 1. 195–196). «Тихое небурное пристанище» как место душевного успокоения и «соединения ума с Богом» упоминается: П. 1. 258, 269, 276, 289; П. 2. 6, 26, 28, 56, 73, 80 (2 раза), 94, 112, 130, 136, 139, 148, 156, 183, 209, 227, 231, 238; П. 3. 35, 57, 58, 89, 99, 110, 113, 120, 121, 145, 155, 220; П. 4. 127, 155, 165, 191, 205, 268.

дел человеческих” (Пс. 16: 4)» (П. 1: I–II). Творческое кредо Парфения — бережное, трепетное отношение к письменному слову, которое само по себе есть дерзость, это может перед Господом и людьми оправдать только реализованное в нем стремление соединить людей общей любовью к Христу. Нечестивая мысль, по Парфению, — писать о том, что не имеет отношения к поиску истины, настоящему месту человека на земле и нахождению ему его настоящего места во Вселенной; писать о чем-то ином — эта мысль представляется Парфению греховой, «нечестивой». Эту же идею воплотил в своем творчестве Достоевский.

«А ты своего дела *не сдавай* (не прекращай) через всякое малодушие» (16. 139). Это, видимо, не прямая цитата, но формулировка мысли, высказанной и многократно повторенной в книге Парфения, возможно, в свойственном творческой лаборатории Достоевского формате «обращения к себе». Парфений пишет: «Увы нам неблагодарным рабам! Какого мы имеем кроткого и благого и милостивого Владыку и Господа, а не хотим на малое время Ему послужить и поработать... <...> Где же наша любовь, если не соблюдаем заповедей Господних, и не исполняем словес Его? Почто не подражаем верным рабам Божиим, которые соблюдают Его заповеди, слушают и исполняют словеса Его, оставили всякое житейское попечение... <...> Это состоит в нашей собственной воле, ибо мы самовластны: ежели хотим, пойдем узким и прискорбным путем, за Христом вослед, вводящим в жизнь вечную; ежели хотим, то пойдем широким путем и пространым, в муку вечную, к диаволу» (П. 1. 290–291).

«Все-то невоздержанные, всякий-то хочет всю вселенную удивить. Как бы ему вселенну удивить» (16. 139). Вероятна аллюзия на описание Парфением быта старообрядческого монастыря в Молдавии: «...мне показывали не таких, но или малограмотных, или вовсе безграмотных, которые только потому называются великими, что ни с кем не пьют, не едят, и всеми гнушаются, и всех хулят, и всех осуждают, даже своих единовверных; и всех считают грешниками, а только себя святыми; и толкуют день и ночь, а об иноческой жизни не знают, в чем она и состоит <...> общежития отнюдь не имеют, и строгих общежительных уставов и правил не соблюдают, а живут каждый по своей воле, кто как хочет: женам вход без всякого препятствия допускается, даже и по келиям; видел и прочие соблазны, о которых нечего и поминать...» (П. 1. 4–5); «Скоро монахи дали мне одному порожнюю келью, и оставили меня жить по своей воле, как я хочу. Я весьма этому возрадовался, и начал проживать. Но только еще не успел обжиться, как начали приходиться ко мне в келью монахи и бельцы, и предлагать каждый свою веру и свой кривой толк. И я рассмотрел, и нашел, что там сколько монахов и бельцов, столько же и разных кривых толков. Ежедневно в том только и упражняются: в толках, и раздорах, и в беспрестанных спорах. Все един на другого смотрят, как звери, и един другого называют еретиками, и един другим гнушаются, как поганым. И я с ними

часто имел прение, потому что я утвержден был более на Св. Евангелии, и привержен ко Священству и к церковным таинствам, они же были более беспоповцы. И повседневно я много о том соболезнавал и горько плакал, где и как могу спастися» (П. 1. 14).

Далее следуют две записи, вероятно, не имеющие отношения к книге Парфения, и далее еще одна запись, представляющая собой парафраз реплики из «Сказания»: «А еще говорил, чтоб табаку не курить, и об том много с печалью и воздыханием внушал» (16. 139): «...винное питье и табак употреблять отнюдь ни кому не позволяй; даже, сколько возможно, удерживай и от чаю: чревоугодие — не монашеское дело». Так меня наставив, отец Серафим благословил в путь; это сподобился я побывать у отца Серафима в последний год его жизни» (П. 1. 193); «И еще скажу тебе, что ни от какой страсти так не трудно человека отучать, как от привычки к табаку». Слыша такое полезное наставление, я благодарил его, и, получивши благословение, ушел» (П. 1. 275)³²³.

Достоевский считал, что в книге Парфения содержится лучшее описание старцев и монастырской жизни: «Старчество, инок Парфений», — помечает он, работая над «Братьями Карамазовыми» (15. 201); собираясь в «Подростке» описывать вечерни и стояния, он помечает: «взять из Парфения» (16. 150). Эти и некоторые другие записи Достоевского в его «тетрадах» и соответствующие эпизоды его произведений 1870-х гг. имеют комментарий в Полном собрании сочинений писателя³²⁴. Среди не учтенных в научной литературе цитат из книги Парфения в текстах Достоевского можно назвать следующие.

Создавая описание внешнего облика Алеши в романе «Братья Карамазовы», писатель подчеркивает, что это не был «болезненный», «чахлый и испитой человек», «напротив, Алеша был в то время статный, краснощекий»

³²³ Ср. также: «Табак же употреблять всем воспрещал: а кому дважды, или трижды внушал, и тот не покидал, того уже больше к себе не принимал. Еще много плакал и соболезнавал о тех, которые не соблюдают святых постов, среды и пятка» (П. 2. 35); «Старец спросил его: “а ты что хочешь от меня получить?” Тот со слезами ответил: “желаю, отче святой, получить от вас душеполезное наставление”. Старец спросил: “а исполнил ли ты, что я тебе прежде приказал?” Тот ответил: “нет, отче святой, не могу того исполнить”. Старец сказал: “а зачем же ты, не исполнивши первого, пришел еще и другого просить?” Потом грозно сказал ученикам своим: “вытолкайте его вон из кельи”. И они выгнали его вон. Я и все там бывшие испугались такого строгого поступка и наказания. Но старец сам не смутился, и паки начал с кротостью беседовать с прочими, и отпускать людей. <...> Потом я спросил старца: “отче святой, за что вы так весьма строго поступили с господином?” Он же ответил мне: “Отец афонский! я знаю, с кем как поступать: он раб Божий, и хочет спастися; но впал в одну страсть, привык к табаку. Он прежде приходил ко мне, и спрашивал меня о том; я приказал ему отстать от табаку, и дал ему заповедь более никогда не употреблять его, и пока не отстанет, не велел ему и являться ко мне. Он же, не исполнивши первой заповеди, еще и за другой пришел. Вот, любезный отец афонский, сколько трудней из человека исторгать страсти!”» (П. 1. 277–279).

³²⁴ См.: 9. 507; 15. 448, 459, 469, 529, 533, 540, 548, 564, 571; 16. 150; 17. 310, 410–412 и др.

девятнадцатилетний подросток (14. 24). Далее подчеркивается эта деталь: «Скажут, может быть, что красные щеки не мешают ни фанатизму, ни мистицизму; а мне так кажется, что Алеша был даже больше чем кто-нибудь реалистом» (14. 24). Инок Парфений в своем «Сказании» отмечает особенную «краснощекость» старца Арсения: «Отец духовник, иеросхимонах Арсений, росту высокосредняго, волосом рус <...> лицом чист и весьма сух, и всегда в лице играл румянец, а наипаче при Богослужении» (П. 2. 131). Видимо, эта деталь была важна для писателя; ранее, работая над «Подростком», он пометил:

«Ст<арец?> — все дви<жения?> болезненны.

Ноги болезненные. Красные щеки» (15. 201).

Обстановка описанного в «Братьях Карамазовых» ревниво-завистливого отношения, которое сложилось между некоторыми иноками в монастыре, заставляет вспомнить описание молдавского монастыря, в который попал в ту пору еще молодой (в возрасте Алеша) Парфений. У Достоевского: «Алеша приглядывался, но более всего кипел идеей о славе Старца. Жил в келье у Старца, который был очень добр к нему... <...> NB. Были в монастыре и враждебные Старцу монахи, но их было немного. Молчали, затаив злобу, хотя важные лица. Один постник, другой полуюродивый. Но большинство стояло, были фанатики до того, что, предвидя близкую смерть, многие честно считали за святого, не один Алеша, ждали смерти, будет святой. (Молчаливое ожидание)» (15. 200). Раздоры и ненависть, царящие в Чернобольском и Мануиловском скитах, вплоть до намерения физической расправы со старцем, так описаны в книге инока Парфения: «Все един на другаго смотрят как звери, и един другаго называют еретиками, и един другим гнушаются, как поганым... <...> я много о том соблезновал и горько плакал, где и как могу спастися. В России в наших монастырях великие соблазны, а здесь, в горах и в вертепах, одни толки и раздоры, беспрестанные споры и взаимная злоба» (П. 1. 14–15). Еще одно сходство в жизненном пути Алеша и молодого Парфения: оба мечтают быть в монастыре, но их наставники-старцы заставляют их уйти в мир, считая, что именно так они могут лучше послужить делу христианского просвещения в России.

В подготовительных материалах к «Бесам» Достоевский вспоминает о книге Парфения в связи с неверием «Грановского» в Бога и «даром слезным», который сопутствует иноку, соблезнующему о его духовной болезни.

«Гр<ановски>й: “Я не верю, не верю!” Ну да, известно: какой же муж верит? Да и самолюбие не позволяет, и тщеславие (ты фотографии снимаешь) <...> Ну, ты в слезах найдешь утешение. Читал я раз книгу инока Парфения о путешествии на Афон — что инок Николай имел дар слезный — ну вот ты и есть инок Николай, который имел дар слезный» (11. 76). В «Сказании» Парфения этот эпизод описан следующим образом: «Потом представил трапезу,

и пригласил своего ученика, схимонаха Николая. Сей пришедши поклонился духовнику и мне до самой земли. Я, смотря на него, стоял и умилялся: ибо весьма смирен и кроток, и весьма сух; очи наполнены слез; слово кроткое и тихое» (П. 2. 128). «Слезный дар» имели несколько героев повествования инока Парфения; фактически, вся книга пронизана интонацией плача — интонационной доминантой мироотношения повествователя и изображенных им иноков, таким образом выражающих свое сочувствие к бедственному состоянию человека, живущего в страшной горести и нужде от рождения до смерти. «Я просил у Архимандрита благословения сходить в пустыню к О. Иоанну. Он благословил... <...> Увидевши его, я вострепетал. Он украшен сединами, и весьма сух, очи наполнены слез... <...> говорил всё со слезами, и без слез не мог ничего говорить, и был подобен изобильному кладезю, быстро чрез край точащему живую воду. И когда из очей изобильно текут слезы, из уст слаще меда исходят словеса его» (П. 1. 205–206).

Ту же тональность мы видим и в других трех частях книги. Появление этого знака («слез») обозначает факт понимания тем или иным лицом порочности и гибельности того пути, по которому идет ближний, это слезы любви и горести за другого, слезы сострадания. Таким образом, «ручьи слез», проливаемые и в горести, и в радости, — идеальное состояние монаха как существа духовно чуткого и сострадающего; эта ситуация заставляет вспомнить о том, что Достоевскому в юности приписывали «сентиментализм», ошибочно принимая присущую Достоевскому и его героям особенную чуткость к чужому горю за следование в фарватере определенной литературно-эстетической традиции. Парфений поясняет: «...за малая скорби в слезы получим от Господа Бога вечное блаженство... <...> В странствии моем много мне случалось видеть таких скорбящих, оставленных своими среди Мира; со многими мне приводилось жить...» (П. 1. 260); «Цари не имеют такого покоя, какое упокоение приобрели себе отцы в пустыне; потому что их радование — Христос». Посему они «образуют перед собой болото и производят ручьи слезами своими» (П. 1. 257). Сострадание о себе или о ближнем, острое ощущение скорби, сожаление о ближнем, который пропадает в грехе и неведении, желание помочь ему и осознание, что помочь никак нельзя: все средства употреблены, но они не помогают, — выливается в простой плач (П. 1. 3, 17, 23, 69, 73, 131, 159, 160, 164, 196, 199, 200, 205, 207), или наоборот, осознание верности того пути, по которому идет человек, — это слезы радости, признак сильного одухотворения, молитвенного состояния на высшем градусе душевных и физических сил (П. 1. 26, 71, 86, 88–90, 92, 165, 174, 175, 181, 184–186, 194, 205–206, 214, 223–226, 230–233, 245–246, 255, 257, 260, 266, 267, 278, 280–281, 289 и др.)³²⁵.

³²⁵ См. также: 12. 336.

Эта специфическая чувствительность, тонкая настройка души повествователя «Сказания» на острые и осмысленные реакции на малейшие изменения в окружающем мире, ведущие либо к добру, либо ко злу, проявляются не только в сфере этики, но и в сфере эстетической. Достоевский не мог не заметить в книге Парфения постоянно переживаемый восторг от красоты окружающего мира, он видит ее в самых простых и безыскусственных вещах. Герой «Сказания» на протяжении всего своего пути и несмотря на все его трудности и опасности переживает радость от встречи с природой. Это вторая после сострадания к ближнему основная интонация в книге Парфения, разумеется, естественным образом связанная с первой. Прибыв в очередной монастырь, он замечает: «Здесь прекрасное и уединенное место, и безмолвное; окружено великими, прекрасными горами и лесами! А наипаче сия тихая и прекрасная пустыня, как она мне полюбилась! Кажется, я бы и не вышел из нея» (П. 1. 248). Монастырь Ворона: «Сей монастырь <...> окружен горами и великими лесами; стоит в тихом и прекрасном месте, между двух небольших речек; имеет множество лесов и хлебопахотной земли, и много разных садов и виноградников» (П. 1. 253). Следует отметить, что в центре пейзажа у Парфения обычно находится ветвистое дерево, вызывающее восхищение своей красотой: «Пошли сады виноградные; между виноградом растут древа, которых мы еще отроду не видали, и много мы на них чудились, и стали догадываться и познавать, что это масличныя и смоковныя. Прежде мы полагали, что это башни или столбы стоят; а когда подошли, то увидели, что это древа; но не могли узнать, как называются, пока нам не сказали, что это прекрасные кипарисы» (П. 2. 63). Говоря о дереве, Парфений постоянно употребляет эпитет «прекрасный»: «И шли мы всё с горы на гору: по обеим странам великие леса, больше сосновые и кедровые; попадались много дерев прекрасного платану, но мы не знали, как называется, а только удивлялись его красоте и его прекрасному листвию» (П. 2. 80). Для повествователя «Сказания», как позже и для героя «Идиота», прекрасное дерево или лес является метафорой сакрального локуса, «места действия Бога», где человек оказывается ближе всего к Истине. «По сторонам трава зеленая, цветами покрытая; лес прекрасный, дубовый и лавровый, как нарочно насаженный, и частые садочки: виноградные, масличные и смоковничные, в воздух прохладный. И мы идем как в раю, радуемся и веселимся, и удивляемся красоте места» (П. 2. 82); «И шли лесом великим, каштановым и дубовым, так что сквозь их и в день солнца не видать; деревья толстые, потому что никогда не были срубаемы. И много мы удивлялись афонской непроходимой прекрасной пустыне» (П. 2. 109)³²⁶.

В романе Достоевского «Идиот» дерево часто выступает в той же функции символа храма Божьего. Ипполит, размышляя, что, вероятно, через несколько

³²⁶ См. также: П. 2. 114, 163, 206, 207; П. 3. 62, 113, 122; П. 4. 53–54, 94, 104, 107, 142, 259, 276–277, 287 и др.

дней умрет, утешается тем, что «здесь в Павловске <...> хоть на дерево в листьях посмотришь» (8. 239). Гуляя по парку, Аделаида «заметила сейчас в парке одно дерево, чудесное старое дерево, развесистое, с длинными, искривленными сучьями, всё в молодой зелени, с дуплом и трещиной; она непременно, непременно положила срисовать его!» (8. 252). Князь Мышкин, объясняя, в чем состоит его «счастье», описывает «горы, кругом сосны, старые, большие, смолистые; вверху на скале старый замок средневековой, развалины; наша деревенька далеко внизу, чуть видна; солнце яркое, небо голубое, тишина страшная», за этим пейзажем, как для повествователя «Сказания», просматривается для князя Мышкина «разгадка» и «новая жизнь» (8. 51).

Другой важный знак поэтической системы Достоевского, в формировании которого со всей очевидностью сыграла роль книга Парфения, это «веселие сердца». Описывая Макара Ивановича, Достоевский указывает: «Прежде всего, привлекало в нем, как я уже и заметил выше, его чрезвычайное чистосердечие и отсутствие малейшего самолюбия; предчувствовалось почти безгрешное сердце. Было “веселие” сердца, а потому и “благообразие”. Слово “веселие” он очень любил и часто употреблял...» (13. 308). Следует отметить, что любил слово «веселие» и инок Парфений, употреблявший его именно в таком значении — радости жизни, далекой от эгоистического «наслаждения», переживания радости слияния твоего существа со всем мирозданием.

«И как нам было не радоваться и не веселиться? Увидали мы свою возлюбленную и превожделенную Матерь, Святую Соборную Апостольскую Христову Церковь» (П. 1. 62); «Господь Бог наш Своєю милостью избавил нас от того заблуждения. О, как нам теперь не радоваться и не веселиться?» (П. 1. 65); «Когда отец Иоанн окончил молитву, тогда восстал уже сам от земли, без помощи Силуана, и сделался здрав. И в этот день много радовались и веселились...» (П. 1. 77)³²⁷.

Книга Парфения относится к жанру «Сказания», сочетающему в себе эпическое разворачивание путешествия по экзотическим странам и одновременно погружение во внутренний мир главного героя-повествователя. В основе художественной телеологии Парфения лежит идея поиска человеком своего места на земле, где он мог бы обрести жизнь вечную, соответствующую планам на него со стороны породившего его мироздания. Отсюда напряженный поиск модели жизни, равно удаленной и от мирской суеты и от глупости бытовой жизни. Примерно в таком же направлении развивалась художественная интенция Достоевского в 1870-е гг.; особенно это относится к последним двум романам, «Подростку» и «Братьям Карамазовым». Не случайно в рукописи

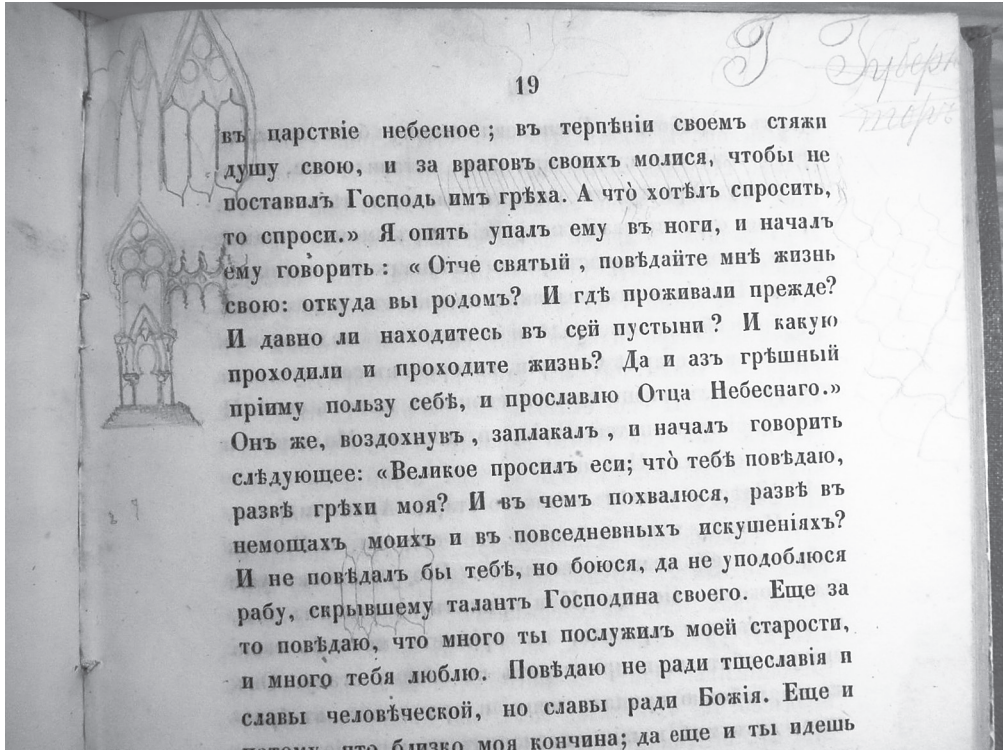
³²⁷ См. также: П. 1. 137, 150, 223, 224, 237, 255–256, 288, 292; 2. 14, 26, 49, 74, 75, 79, 82, 97, 119, 130, 140, 143, 144, 147–149, 151, 156, 168, 180; 3. 61, 65, 79, 99, 106–109, 113, 144; 4. 12, 22, 39, 121, 153, 270, 287.

к Богу и к ближнему своему. В этом весь смысл его путешествия: «...проживши шесть лет в общежительном русском монастыре, уже ничего нового не узнал, и последнее, что знал и слышал живя на келье, то почти всё позабыл, ибо там каждый только внимает своему спасению» (П. 4. 166). Нет никаких сомнений, что замысел «Жития великого грешника» представляет собой реминисценцию сюжета «Сказания» инока Парфения. В своем письме от 24 марта (5 апреля) 1870 г. к Н. Н. Страхову, детально описывая свой замысел, Достоевский указывает на «превосходное знание русского монастыря» (29₁. 112), далее в письме к А. Н. Майкову от 25 марта (6 апреля) 1870 г. содержатся новые детали замысла: «Главный вопрос, который проведется во всех частях, — тот самый, которым я мучился сознательно и бессознательно всю мою жизнь, — существование Божие. Герой в продолжение жизни то атеист, то верующий, то фанатик и сектатор, то опять атеист. 2-я повесть будет происходить в монастыре» (28₁. 117). В этом же письме также упоминается «инок Парфений».

Записки Парфения, равно как замысел «Жития великого грешника» Достоевского, суть описание сопутствующих друг другу двух маршрутов: многокилометрового пешего перехода, проходящего по разным странам и разным географическим зонам, а также параллельно и одновременно происходящего движения на пути нравственно-религиозного совершенствования человека, который проходит курс обучения у нескольких старцев, переходя от одного монастыря к другому. Два пути — перемещение в пространстве и перемещение от нравственного несовершенства к высотам духовности — скрещиваются и сплетаются в одно целое, так как конечной точкой является Афон, географический и религиозно-философский пункт назначения в правильном перемещении человека по жизненному пути. Несомненно, что именно эту идею — перехода от одного учителя к другому с одновременным перемещением от одного географического пункта к другому, который мы видим в идее «Жития великого грешника», — Достоевский позаимствовал из «Сказания» инока Парфения.

В Полном собрании сочинений Достоевского отмечено, что в экземпляре, принадлежавшем ему, содержится «рисунок писателя — готические своды (экземпляр хранится в библиотеке ИРЛИ)» (15. 564). Здесь мы имеем дело с творческой записью Достоевского, сделанной в прочитанной им книге с использованием четырех уровней его идеографического языка: «готики», «штриховки», «каллиграфии» и «орнамента». Этот рисунок указывает на длительность и напряженность творческого размышления Достоевского, который, видимо, обдумывал в этот момент детали сюжетного развития первых глав «Братьев Карамазовых». Об этом же свидетельствует и «каллиграфическая» запись справа наверху страницы, а также «штриховка» и сетчатый орнамент под «каллиграфией».

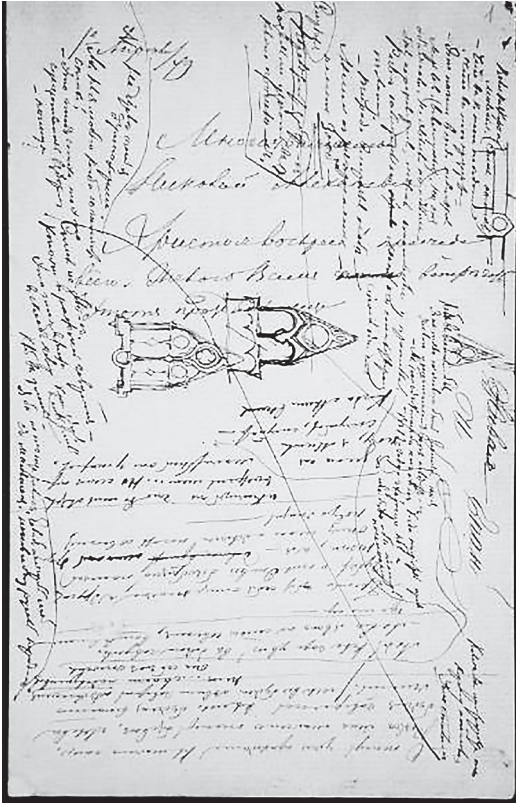
Текст на странице 19 второй части «Сказаний» инока Парфения, где находятся рисунки, содержит словосочетание, которое является лейтмотивом



Илл. 9. [Инок Парфеній]. Сказание о странствии и путешествии по России, Молдавии, Турции и Святой Земле постриженника Святой горы Афонской инока Парфения: В 4 ч. Ч. 2. Странствие и путешествие по европейской Турции и пребывание на Св. Горе Афонской. М., 1856. С. 19

всех слов и действий главного героя-повествователя, смысловой доминантой всей книги: «поработать Господу Богу». Можно заметить, что именно с этой записи начинается вышеприведенный «конспект» «Сказаний» в шестой тетради Ф. М. Достоевского. Можно утверждать, что писатель в данном случае отнесся к раскрытой перед ним книге Пафения как к своей рабочей тетради, ведь только в своих тетрадях, во время обдумывания замысла очередного произведения, размышляя о его фабуле, он писал каллиграфически и изображал стрельчатые готические окна³²⁸. Можно также заметить, что изображение, которое находится на с. 19 части 1 «Сказаний» (илл. 9), имеет черты сходства с идеографией, которую мы можем видеть в записях, сделанных в период работы над «Братьями Карамазовыми» в 1878–1880 гг. (илл. 10). Готическая композиция на странице книги Парфения очевидно поздняя, относящаяся к тому времени, когда Достоевский начал устанавливать готические арки на плоский подиум, более или менее характерно прорисованный; подобного типа

³²⁸ См. об этом: Барут К. А. Рисунки в рукописях Достоевского. С. 154–165.



Илл. 10. ИРЛИ. Ф. 100. № 29444. ССХб.2.
№ 8. Л. 2 об.

готические композиции несколько раз встречаются в подготовительных материалах к роману «Братья Карамазовы» (РО ИРЛИ. 29444–29446. ССХб.2. № 43. Л. 2; № 40. Л. 1 об.; № 39. Л. 2 об.; № 28. Л. 1; № 9. Л. 2 об.; № 8. Л. 2 об.), в той же рукописи встречается штриховка (РО ИРЛИ. 29444–29446. ССХб.2. № 42. Л. 1; № 40. Л. 1 – 1 об.; № 26. Л. 1), наблюдается сходная по форме «каллиграфия» (РО ИРЛИ. 29444–29446. ССХб.2. № 40. Л. 1 об.; № 25. Л. 2.; № 22. Л. 2 об.). Кроме того, можно заметить, что ряд записей в этой рукописи сделан карандашом – так же, как и на с. 19 второй части «Сказаний» инока Парфения (РО ИРЛИ. 29444–29446. ССХб.2. № 33. Л. 2 – 2 об.).

Каллиграфическая запись «Г», «Губернатор» в правом верхнем углу, видимо, связана с эпизодом в главе «Лизавета Смердящая» (Т. 1. Ч. 1. Кн. 3 романа «Братья Карамазовы»), где идет речь о кон-

фузе, который приключился с губернатором. Он как-то случайно встретился на улице с Лизаветой, которая постоянно ходила «босая и в одной рубашке», и тем самым «очень обижен был в своих лучших чувствах... <...> и хотя понял, что это «юродивая», как и доложили ему, но все-таки поставил на вид, что молодая девка, скитающаяся в одной рубашке, нарушает благоприличие, а потому чтобы сего впредь не было» (14. 90).

Текст на странице, вызвавшей столь длительное раздумье Достоевского, как уже было отмечено (15. 564), связан с разработкой «записок» и жития старца Зосимы в романе «Братья Карамазовы» (15. 564): «Возлюбленные отцы и учителя, родился я в далекой губернии северной, в городе В.» (14. 60). Это начало жития Зосимы перекликается также с зачином исповеди отца Иоанна, приведенной в книге Парфения: «Я родом великороссиянин, из самой внутренней России, от какого рода, того тебе знать не нужно. От юности моей возлюбил я Господа моего Иисуса Христа. От юности усмотрел суету и непостоянство мира сего, краткость настоящей жизни и бесконечность будущей,

и размыслил, что кто на сем свете послужит и поработает Господу Богу, тот спасет душу свою...» (П. 2. 19). Эту мысль старец Зосима в романе Достоевского распространил на животных, «работа» которых на Господа чище и правильнее человеческой: «Посмотри <...> на коня, животное великое, близ человека стоящее, али на вола, его питающего и работающего ему, понурого и задумчивого, посмотри на лики их: какая кротость, какая привязанность к человеку, часто бьющему его безжалостно, какая незлобивость, какая доверчивость и какая красота в его лике. Трогательно даже это и знать, что на нем нет никакого греха, ибо всё совершенно, всё, кроме человека, безгрешно, и с ними Христос еще раньше нашего» (14. 267–268).

2.7. Сосуд с елеем Исаии Отшельника и непреднамеренный бурлеск капитана Лебядкина³²⁹

Во время визита к Варваре Петровне Ставрогиной капитан Лебядкин в своей басне «Таракан» создает аллегорический образ некоего стесненного пространства, в котором происходит взаимное истребление находящихся там насекомых, названное «мухоедством». Символический подтекст этой сцены не раз привлекал внимание интерпретаторов Достоевского. Согласно комментарии в Полном собрании сочинений Достоевского, басня «Таракан», которую декламирует Лебядкин, является реминисценцией из «Фантастической высказки» И. П. Мятлева («Таракан / Как в стакан / Попадет — / Пропадет; / На стекло / Тяжело / Не всползет»³³⁰), здесь же высказана идея о том, что произведение Лебядкина представляет собой «пародию на печатавшиеся в тогдашних газетах и журналах многочисленные стихотворения, в которых традиционные гражданские мотивы опошлялись и разменивались на мелкую ходячую монету» (12. 294–295). Этими ценными соображениями нельзя пренебрегать; в первую очередь это касается источника реминисценции. Однако помимо названных текстов у «басни» Лебядкина — это становится особенно очевидно в связи с комментариями автора «басни» — есть еще один источник цитирования, объект переложения, который не отменяет указанный, но существенно дополняет его, объясняя цель и смысл той возвышенной риторики, к которой стремится, пусть и без особого успеха, капитан Лебядкин. На то обстоятельство, что в стихотворном опыте Лебядкина содержатся «аллегии», обращает внимание и повествователь романа, воспроизводя реплику Варвары Петровны (10. 140). При чтении этого отрывка не оставляет ощущение присутствия здесь некой цитаты, возникает мысль, что высокопарные аллегорические фигуры и стихотворные экзерсисы философствующего Лебядкина являются

³²⁹ Впервые: Вопросы литературы. 2013. № 2. С. 439–463.

³³⁰ Мятлев И. П. Полн. собр. соч.: В 2 т. СПб., 1857. Т. 1. С. 121–122.

переложением неких вполне серьезных текстов, которые, возможно, получают нелепую, комическую форму из-за того, что отфильтрованы сознанием человека, не способного их адекватно понять или тем более воспроизвести.

Внешне дискурс Лебядкина выглядит как поток сознания человека, не обладающего умением мыслить логически; в тексте романа Достоевского подчеркнуто, что он вызывает у слушателей досаду и недоумение. Однако некая логика в его речах есть, правда, она находится за пределами его речевого самовыражения, в источниках его перифразов, в частности в аллегории-притче — как мы увидим, заимствованной, — которую, путая начало и конец, мешая одно с другим, пытается воспроизвести Лебядкин, формируя свое стихотворное пророчество о «мухоедстве в стакане». Основные компоненты его выступления следующие: 1) жалоба на жалкое существование в «лохани» и утверждение необходимости братских отношений между людьми, заповеданных Христом, а также предложение их лично Варваре Петровне Ставрогиной, 2) манифестация высочайшего уровня нравственных стандартов членов семьи Лебядкиных, их высокой духовности и отречения от мирских благ (здесь он фактически отождествляет себя с сестрой, Марьей Тимофеевной³³¹), подчеркнутого публичным отказом от денег, — правда, не его, а сестры, 3) утверждение того, что ему, Лебядкину, доступна истина и он ее немедленно изложит «огненными литерами» в своей «басне», 4) комментированное чтение стихотворной притчи-басни «Таракан» и попытка утвердить в сознании своих слушателей мысль о необходимости очищения от греха зависти и противоборства, а также гибельности социальной практики пресловутого «мухоедства», 5) краткая исповедь о личной победе над гордыней с трактовкой себя как «ничтожного звена», взявшего на себя обет безмолвия и личного смирения, 6) изложение проекта о смене имени и тайном желании возглавить с этим новым именем какое-нибудь религиозное сообщество (11. 136–143).

Перечисленные компоненты этой мизансцены, как мы далее увидим, представляют собой непреднамеренное бурлескное переложение поучений отцов церкви, в частности Аввы Исаии Отшельника, разумеется, едва ли прочитанных самим Лебядкиным, но, что более вероятно, изложенных ему в устной форме сестрой, бывшей монастырской послушницей. При этом глубокие

³³¹ Обращает на себя внимание то, что в «Слове о смерти» Игнатия Брянчанинова, книге, бывшей в библиотеке Достоевского, содержится мысль, близкая к той, которую проповедует Марья Тимофеевна Лебядкина («Мать сыра-земля»): «...тело продолжает существовать, хотя видим, что оно разрушается и обращается в землю, из которой взято; оно продолжает существовать в самом тлении своем; оно продолжает существовать в тлении, как семя в земле, в ожидании вторичного соединения с душой, после которого оно сделается уже неприкосновенным для этой видимой смерти» ([Игнатий Брянчанинов] Слово о смерти, составленное Игнатием, бывшим епископом Кавказским и Черноморским, ныне пребывающим на покое в Николаевском Бабаевском общежительном монастыре, Костромской епархии. СПб., 1862. С. 3).

нравственно-философские смыслы, символические и аллегорические фигуры, составлявшие известную особенность «слов» Исаии Отшельника и других христианских писателей, в речевой и литературной интерпретации Лебядкина оказались переодетыми в чуждое им шутовское одеяние; однако узнать источник заимствования оказывается возможным по характерной связи между сигнальными знаками, имеющими в обоих текстах вполне определенное значение. Это, в первую очередь, стесненная тяжкими социально-общественными узами душа человека («лохань», «стакан»), трактованная как предназначенный для Бога сосуд с набившимися туда злыми мыслями и греховными желаниями — насекомыми, символизирующими разгул бесовщины, далее — апология «братства», требование смирения и безмолвия, очищения от греха и самоотречения. Аллюзивный адрес имеет также и «олицетворяющий природу» Никифор, который в апокалиптическом ключе освобождает загрязненный сосуд от скопившейся в нем нечисти.

Прежде чем перейти к анализу указанной бурлескной реминисценции, обратим внимание на глубокий интерес Достоевского к писаниям отцов церкви, неоднократно отмеченный в литературе о писателе³³². По всей видимости, ему хорошо были знакомы сборники Четьи-минеи и «Добролюбие». Н. Ф. Буданова в «Библиотеке Достоевского» указывает, что последнее отсутствует среди книг, подаренных ему иноками Оптиной пустыни во время визита 1878 г. Однако это как раз и может быть признаком того, что эта книга у него была, тем более что некоторые тексты из нее ему были известны. Достоевский получил в Оптинской пустыни оттиски из книги «Восторгнутые класы в пищу души, то есть несколько переводов из святых Отцев старца Паисия Величковского / Издание Козельской Введенской Оптиной Пустыни. М., 1849», которая, утверждает Н. Ф. Буданова, «как бы служит дополнением к “Добролюбию”, известному собранию святоотеческих творений (перевод на славянский язык осуществлен П. Величковским в 1797 г.)»³³³. Другими словами, Достоевский привез из Оптиной пустыни «дополнение» к той книге, которая у него со всей очевидностью была. Иначе трудно объяснить, почему он не вывез оттуда само

³³² См.: Беловолов Г. В. Старец Зосима и епископ Игнатий Брянчанинов // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 9. Л., 1991; Сальвестрони С. Библейские и святоотеческие источники романов Достоевского. СПб., 2001; Альтман М. С. Прообразы старца Зосимы // Достоевский и его время. Л., 1971; Буданова Н. Ф. Достоевский и преподобный Сергей Радонежский // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 14. СПб., 1997; Андрианов А. Ю. Скитская и монастырская жизнь первой трети XIX в. в трудах отца Зосимы (Верховского) // Православие и русская народная культура. Кн. 2. М., 1993; Плетнев Р. В. Сердцем мудрые (О «старцах» у Достоевского) // О Достоевском: Сб. статей. Вып. 2. Прага, 1929; Клейман Р. Я. Житие и труды Паисия Величковского в контексте славяно-молдавских культурных связей // И дым Отечества... Кишинев, 1991.

³³³ Буданова Н. Ф. Книги, подаренные Ф. М. Достоевскому в Оптиной пустыни // София. 1995. № 1. С. 29–32.

«Добротолюбие», ведь трудно найти другую книгу, которая была бы важнее для верующего христианина (не только православного). Вполне резонно не сомневается в знакомстве Достоевского с «Добротолюбием» В. А. Котельников³³⁴, о большой вероятности наличия у Достоевского этой книги говорят и другие авторы³³⁵. Возможно, что такого рода «поучительные слова» отцов церкви читали детям во время традиционных семейных чтений на Божедомке в 1820-е — 1830-е гг. в семье Достоевских³³⁶. К 1870 г., когда началась работа над «Бесами», русский перевод книги выдержал шесть изданий. В конце 1860-х гг. хорошо известный Достоевскому епископ Игнатий Брянчанинов, однокашник писателя по Главному инженерному училищу, создавал свой вариант «Отечника»³³⁷. Произведения особо интересующего нас в данном случае Исаии Отшельника на русском языке многократно публиковались в журнале «Христианское чтение»³³⁸, а в 1860 г. были опубликованы в виде отдельной книги³³⁹ и, кроме того, широко распространялись в рукописных копиях в переводе Паисия Величковского. Такого рода копии обычно изготавливались в монастырях новоначальными монахами по поручению старцев ради воспитания навыков монашеского благочестия; одна из таких копий сочинений Аввы Исаии (начало XIX в., 179 с.) принадлежала Игнатию Брянчанинову, о чем свидетельствует собственноручная подпись на форзаце рукописной книги: «Сия книга получена мною из Молдавского Нямецкого монастыря в 1846 году. Архимандрит Игнатий»³⁴⁰. В 1870 г. в Петербурге вышло подготовленное им собрание

³³⁴ Действительно, судя по тому, что и как говорится Достоевским о целях старчества, о призвании и пути инока, о братолюбивом служении аскета, о смирении, писатель широко пользовался жизнеописаниями старцев Леонида и Макария, некоторыми из вышедших к тому времени (в основном в Оптиной) святоотеческих творений, «Добротолюбием» и, похоже, был знаком с «Откровенными рассказами странника» (Котельников В. А. Православные подвижники и русская литература. М., 2002. С. 287).

³³⁵ «Исихазм в его славянском преломлении через “Добротолюбие” оказал сильное влияние на духовную жизнь Оптиной пустыни, где в 1879 году бывал Достоевский, кстати, вместе со своим молодым другом Владимиром Соловьевым» (Муриков Г. Г. Достоевский и вопрос о конце света // Топос. Литературно-философский журнал: <http://www.topos.ru/article/literaturnaya-kritika/dostoevskii-i-vopros-o-kontse-sveta>).

³³⁶ Достоевский А. М. Из воспоминаний // Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников. Т. 1. М., 1990. С. 84–87.

³³⁷ Добротолюбие, или Словеса и главизны священного трезвения, собранныя от писаний святых и богодухновенных отец, в нем же нравственным по деянию, и умозрению лобомудрием ум очищается, просвещается и совершен бывает: Ч. 1–4. М., 1793–1797; 2-е изд.: М., 1822; 3-е изд.: М., 1832; 4-е изд.: М., 1840; 5-е изд.: М., 1851; 6-е изд.: СПб., 1857.

³³⁸ См.: Систематический указатель к журналу «Христианское чтение». 1821–1903. СПб., 1905. № 709–722. С. 33–34.

³³⁹ Преподобного и богоносного отца нашего Аввы Исаии, отшельника египетского, духовно-нравственные слова в русском переводе. М., 1860.

³⁴⁰ Рукописная книга хранится в библиотеке Санкт-Петербургской духовной академии. Автор выражает глубокую благодарность игумену Стефану, заведующему библиотекой,

изречений отцов церкви³⁴¹. Достоевский работал над первой частью романа, где содержится упомянутая сцена, «вплоть до осени 1870-го года» (13. 184), еще находясь за границей; он существенно перерабатывает план произведения, активно читая вышедшие в 1870 г. русские книги (13. 212), в числе которых, учитывая поставленную писателем творческую задачу — художественное воплощение мысли о нравственном преобразовании русского общества, — вполне мог быть и «Отчник» Игнатия Брянчанинова.

Цитатный характер притчи, изложенной капитаном Лебядкиным, открывается в сравнении ее с поучениями Исаии Отшельника и других отцов церкви, равно как и остальные пункты «исповеди» и «проповеди» героя, также имеющие аллюзивные адреса, естественным образом связанные с «басней о мухоедстве». Обратимся к тексту: «Сударыня, я приехал отблагодарить за выказанное на паперти великодушие по-русски, по-братски... — По-братски? — То есть не по-братски, а единственно в том смысле, что я брат моей сестре...» (10. 138), — быстро отступает от пункта о «братстве» Лебядкин. Далее он жалуется на свою долю — «жить в лохани», сосуде, имеющем малопочтенное утилитарное назначение, в данном значении моделирующем нравственно-социальную реальность, окружающую Лебядкина в виде замкнутого пространства, исполненного тесноты и неустроенности. Манифестация социально-общественной неустроенности («лохани») в сочетании с призывами к «братству» и демонстрацией личного бескорыстия и смирения является прологом к чтению басни «Таракан», на фоне которой эта метафора обрастает новыми значениями. Он читает:

Жил на свете таракан,
Таракан от детства,
И потом попал в стакан,
Полный мухоедства...

Отвращение, которое вызывает этот текст у слушателей, Лебядкин пытается смягчить пояснениями и прозаическим переложением аллегории, которая еще более отчетливо указывает на источник аллюзии: «То есть когда летом, — заторопился капитан, ужасно махая руками, с раздражительным нетерпением автора, которому мешают читать, — когда летом в стакан налезут мухи, то происходит мухоедство, всякий дурак поймет...» (10. 141). Последние слова Лебядкина демонстрируют его уверенность в знакомстве слушателей «басни»

предоставившему эти данные и оказавшему иную, весьма существенную помощь в работе над этой темой.

³⁴¹ Избранные изречения святых иноков и повести из жизни их, собранные епископом Игнатием. СПб., 1870. 685 с. На шмуцтитуле заглавие: «Отчник, составленный епископом Игнатием».

с данной метафорой, которая, в свою очередь, является реминисценцией из «Слова 12-го. О вине» в «Духовно-нравственных словах» Исаии Отшельника: «Если отверстие бочки остается открытым, то в оное набираются мошки и комары, и портят вино: подобным и для души бывает вред от многословия, от разговоров смехотворных и пустых»³⁴². В «Отечнике» Игнатия Брянчанинова этот раздел поучений Аввы Исаии имеет следующий вид: «290. Если устье сосуда с вином оставлено будет отверзтым: то набиваются в сосуд комары и мошка, от чего вино портится. Подобному повреждению подвергается и душа от многословия, от разговоров шуточных и пустых»³⁴³.

Согласно многократно высказанной отцами церкви мысли, назначение человека состоит в том, чтобы стать настоящим «жилищем» или «сосудом» Святого Духа. При сотворении человека Господь даровал ему это состояние, однако оно было утрачено по причине грехопадения и может быть обретено вновь только в христианстве и только как Божий дар³⁴⁴. «Сосуд» (или «бочка») в данном контексте обозначает душу человека, которая может наполниться греховными помыслами, если в ней слишком явна сладость «вина». Исаия Отшельник добавляет: «Бочка, если не будет вся хорошо вымазана смолою и иметь хотя малые скважины, то вина содержать не может; так и сердце, если не будет ограждено смирением и целомудрием, и не будет чуждо других пороков, то не может быть жилищем Божиим»³⁴⁵, оно становится местом обитания нечистых насекомых, заполняющих пустой сосуд, — греховных мыслей и намерений.

Рачительное отношение верующего к себе как к сосуду, способному вместить «елей» даров Святого Духа, является важнейшей темой поучений отцов церкви. Некоторые старцы, например Евагрий или святой Епифаний Кипрский, прямо называются «избранным сосудом» Бога³⁴⁶. Подобного рода сравнение души человека с сосудом, сохраняющим «елей» или нечто греховное и непристойное, можно найти и у других православных писателей, например у Макария

³⁴² Преподобного и богоносного отца нашего Аввы Исаии, отшельника египетского, духовно-нравственные слова в русском переводе. С. 106.

³⁴³ Избранные изречения святых иноков и повести из жизни их. С. 226–227. В «Слове пятнадцатом. Об отречении от мира» Исаия Отшельник прибавляет: «Кто верует, что уготовано царство для святых, тот блюдетя, чтобы не согрешить и в маловажных вещах, дабы быть сосудом избранным. Ибо *подобно*, сказал Господь, *царствие небесное неводу*, вверженну в море, и от всякаго рода рыб собравшу. Иже егда исполнися, извлекоша и на край, и седше избраша добрыя в сосуды, а злыя извергоша вон (Мф. 13: 47–48)» (Преподобного и богоносного отца нашего Аввы Исаии, отшельника египетского, духовно-нравственные слова в русском переводе. С. 124).

³⁴⁴ *Игнатий Брянчанинов, свт.* Слово о человеке // Полн. собр. творений Игнатия Брянчанинова. Т. 1. М., 2004. С. 541.

³⁴⁵ Преподобного и богоносного отца нашего Аввы Исаии, отшельника египетского, духовно-нравственные слова в русском переводе. С. 104.

³⁴⁶ Избранные изречения святых иноков и повести из жизни их. С. 124, 132.

Великого³⁴⁷. Эта же мысль содержится и в «Слове о смерти», принадлежавшем Достоевскому³⁴⁸. Сделаться «сосудом избранным», отказавшись от всего суетного и бренного, призывает Иоанн из Келлий³⁴⁹. «Умное деланье», согласно Геласию, «в сосуде своем» оказывается возможным лишь при условии «осененности Божественною благодатию», которая проявляется в «духовной свободе», отсутствии пристрастия к «мелочным предметам» и «строгом нестяжании»³⁵⁰. О спасении и «очистке» сосуда души от злого и непотребного говорит Пимен: «...сосуды — человеки», и тот, кто очистит себя от греха, «тот соделывается сосудом в честь, благодребным своему Владыце, уготованным на всяко дело благое (2 Тим. 2: 20–21)»³⁵¹. Трактовка души человека как вместилища воли Божьей, которая легко может стать «орудием и сосудом всех зол», содержится в поучениях Антония Великого³⁵². О проникновении «ужасной заразы» в душу человека говорит старец Агафон; согласно комментарию Игнатия Брянчанинова, «когда яд греховный, в ничтожном по-видимому количестве, проникнет в живой сосуд Святого Духа и разольется в нем, то производит ужасное опустошение и превращение», то от «неправильного и человекоугодливого послушания» и «ложного смирения» он обращает человека, предназначенного для хранения даров Святого Духа, в «сосуд сатаны»³⁵³. О неприемлемости вложения в себя «чуждых сосудов», несовместимых с Богом, живущим в каждом из нас, говорит один из старцев, «которых имена не дошли до нас»; именно отказ от «чуждого сосуда» является важнейшим способом противодействия лукавому³⁵⁴.

Образ старца, борющегося за очищение души человека (понятой как сосуд Божий) от накопившейся в ней грязи, создан в притче под № 63 в «Отчнике» Игнатия Брянчанинова: «У старца были два пустые кувшина; старец сказал брату: поди, возьми один из этих сосудов, налей в него воды, вымой, воду вылей, и сосуд, кверху дном, поставь на свое место. Сделал это брат однажды, и, по повелению старца, в другой и третий раз. Тогда старец сказал ему: принеси оба сосуда сюда. Когда брат принес, старец спросил его: который

³⁴⁷ «Делающие без плодов в день суда окажутся подобными пяти юродивым девам, которые, поелику в сосудах сердца не принесли отсюда духовного ея, то есть, исчисленных выше добродетелей, то за сие самое названы юродивыми, и не допущены в духовный чертог царствия» (Преподобного Макария Египетского духовные беседы, послания и слова, с приискуплением сведений о жизни его и писаниях. М., 1852. С. 469).

³⁴⁸ «Когда настало время умирать великому Сисою... <...> Он сказал им: “Смотрите, — Господь пришел и изрек: принесите мне избранный сосуд из пустыни”. С этими словами он испустил дух» (Игнатий Брянчанинов, свт. Слово о смерти. С. 106).

³⁴⁹ Избранные изречения святых иноков и повести из жизни их. С. 367.

³⁵⁰ Там же. С. 98.

³⁵¹ Там же. С. 422.

³⁵² Там же. С. 27.

³⁵³ Там же. С. 63, 155.

³⁵⁴ Там же. С. 477–478.

из двух сосудов чище? Брат отвечал: тот, в который я наливал воду и который мыл. На это старец сказал: так и та душа, сын мой, которая часто слышит слово Божие, хотя не удерживает в памяти ничего из слышанного, однако более очищается, нежели та, которая никогда не вопрошает и не слышит слова Божия»³⁵⁵. Авва Исаия Отшельник особое внимание уделяет процессу очистки «сосуда» от накопившейся в нем «всякой скверны», что считает самой важной заботой верующего «в день общего воскресения»³⁵⁶. В другом своем поучении он говорит о необходимости очистки души от всего увлекающего в ад: «Блажен подвизавшийся, совлекшийся того, что увлекает в геенну, облекшийся в то, что вводит в царство. Ничтожно время земной жизни, но мы обольщаемся и тратим его на пустые дела. Между тем подходит неприметно последний час, и мы подвергаемся плачу вечному», с другой стороны, люди, которые делают обратное, трактуются как «чуждые Богу» «сосуды врага»: «...окончится в свое время жизнь их, и они оставят поприще земной деятельности»³⁵⁷. Он считает, что основная забота верующего — постоянно думать о том, наполнен ли его «сосуд» елеем, другими словами, спрашивать себя: «...дух твой, душа и тело соединились действием Святого Духа и воскресли непорочными от смерти вечной, будучи посещены Господом нашим Иисусом Христом?»³⁵⁸

Заметим, что основная тема всего, что говорит в стихах и в прозе Лебядкин на приеме у В. П. Ставрогиной, — это тяжелое нравственное состояние человечества и отдельных представителей рода людского; души людей, по его мнению, становятся похожими на «стакан с мухоедством». В святоотеческой литературе душа человека, наполненная благими намерениями или греховными мыслями, традиционно сравнивается с сосудом, наполненным либо спасительным «елеем», либо налетевшими туда мошками, комарами и мухами. В слове 17-м «О радости души, работающей Богу» Авва Исаия говорит: «Братья! Доколе находимся в теле, постараемся наполнить сосуды наши елеем, с коим бы светильник наш горел и сиял, когда будем входить в царствие Божие. Сосуд есть покаяние, а елей в нем означает совершение всех добродетелей <...> душа, сияющая благими делами, войдет в царствие, а душа, омраченная злом, низойдет во тьму»; «Да не заградятся уста твоя, не имея, что отвечать перед святыми! Если ты, подобно мудрым девам, имеешь елей в сосуде своем, чтобы встретить Жениха и не быть оставленным вне чертога. Если ты знаешь, что дух твой, душа и тело соединены так, чтобы ты мог явиться без всякого порока в день Господа нашего Иисуса Христа»³⁵⁹.

³⁵⁵ Избранные изречения святых иноков и повести из жизни их. С. 585–586.

³⁵⁶ Там же. С. 233.

³⁵⁷ Там же. С. 260.

³⁵⁸ Там же. С. 293–294.

³⁵⁹ Преподобного и богоносного отца нашего Аввы Исаии, отшельника египетского, духовно-нравственные слова в русском переводе. С. 159, 171.

Таким образом, для того чтобы наполнить свою душу елеем, к чему призывает Исаия, необходимо освободить ее от греховных мыслей — устойчиво сравниваемых в поучениях старца с насекомыми, набившимися в сосуд с остатками вина. Парадоксальность и скандальность ситуации и комический эффект от поведения Лебядкина вызывает то, что, пытаясь по-своему оформить эти ценные мысли и воплотить в жизнь эти принципы, он впадает в отринутое Исаией Отшельником суесловие, произвольно надевая на мудрые слова старца шутовской колпак³⁶⁰.

Заметим, что Лебядкин еще до начала декламации открыто манифестирует глубинный аллегорический смысл басни, которая указывает на ключевую для устройства мироздания мысль, отвечающую на вопрос о смысле жизненного предназначения человека вообще и его, Лебядкина: «Ответ на дне этой басни, огненными литерами!» (10. 141). В этом Лебядкин как будто следует совету Аввы Исаии возглашать истину таким образом, чтобы она содержала внутреннее «сокровенное» поучение, доходящее до сердца слушателя; половина раздела его книги под названием «Изречения Аввы Исаии» («Приложения») посвящена разъяснению важности формирования «тайного», или «сокровенного» «поучения»: «...тайное поучение иссушает скверные помыслы, отчего упраздняются душевные страсти; оно просвещает ум, соделывает мысль светлою и исполняет сердце радости. Тайное поучение уязвляет бесов и отгоняет злые помыслы... Тайное поучение и чтение есть дом души, недоступный для врагов, стоит неподвижный, пристанище тихое и безмятежное... Сокровенное поучение просвещает ум... <...> уязвляет бесов и очищает тело от страстей», оно «чуждо и непричастно всякого скверного дела»³⁶¹. Лебядкин читает:

Место занял таракан,
Мухи возроптали,
Полон очень наш стакан,
К Юпитеру закричали.
Но пока у них шел крик,
Подошел Никифор,
Бла-го-роднейший старик... (10. 141)

³⁶⁰ Следует отметить, что такого рода фигуру Достоевский использовал и ранее; так, в разговоре с Раскольниковым («Преступление и наказание») Лужин излагает, в сниженном варианте, теорию, весьма близкую к известной концепции Раскольникова, вольно истолковывая известный эпизод Нового Завета с делением платья распятого Иисуса (см.: *Торон II*. Тотальный перевод. Тарту, 1995. С. 116).

³⁶¹ Преподобного и богоносного отца нашего Аввы Исаии, отшельника египетского, духовно-нравственные слова в русском переводе. С. 355–357.

На этом стихи заканчиваются, и «своими словами» автор «басни» продолжает: «Никифор берет стакан и, несмотря на крик, выплескивает в лохань всю комедию, и мух и таракана, что давно надо было сделать. Но заметьте, заметьте, сударыня, таракан не ропщет! Вот ответ на ваш вопрос: “почему?” — вскричал он, торжествуя: — “Та-ра-кан не ропщет!” — “Что же касается до Никифора, то он изображает природу”, — прибавил он скороговоркой и самодовольно заходил по комнате» (10. 42).

Поднятый Лебядкиным вопрос о «Никифоре-природе» нуждается в пояснениях. Относительно Никифора, имя которого склонный к злоупотреблению спиртным капитан Лебядкин выбрал в качестве вершителя судьбы «мухоедства», представляется, что это аллюзия на афонского старца Никифора Уединенника, наставника Григория Солунского (Паламы), а также апологета «безмолвия» и автора известного текста, обычно предлагаемого лицам, легко впадающим в состояние духовной нетрезвости: «Слово о трезвении и хранении сердца многополезное», входившее в несколько различных сборников отцов церкви, включая и «Добротолюбие»³⁶². Никифор предлагал свой метод как способ «сознательно и опытно Царствие Небесное сущим внутри вас познать и приять», далее, «обретши, крепко держать», последовательно избегая «новых насаений страстей»; «вошедши в сердце свое, сотворить там брань с сатаною и возненавидеть его, и противоборствуя помыслам его, воевать с ним». Аллюзивный адрес «природы» можно обнаружить в «словах» Аввы Исаии, который отмечает, что в человеке уживаются две природы: Иисуса и Адама, противоположность которых проявляется в том, каким образом носитель каждой из них отдает свои долги ближнему. Попытка Лебядкина торжественно вернуть деньги Варваре Петровне является, видимо, реминисценцией этического правила, сформулированного Исаией Отшельником: «...если ты дал что взаймы ближнему и не требуешь этого обратно: то действуешь в естестве Иисуса. Если же потребуешь возвращения: то поступишь по естеству Адама. Требование же лихвы ниже и Адамова естества»³⁶³. Таракан, подчеркивает Лебядкин, не противоречит («не ропщет»), Лебядкин к тому же охотно и с избытком отдает долг (заметим, не свой и фактически вымышленный) Варваре Петровне, тем самым настаивая на наличии у него «природы Иисуса». Окончательная победа Провидения над бесовщиной, совершённая «Никифором», которому охотно подчиняется таракан, ликующе переживается Лебядкиным в свете окончательного поражения своей гордыни — в полном соответствии с требованиями,

³⁶² См.: Добротолюбие, или Слова и главизны священного трезвения, собранныя от писаний святых и богодухновенных отец, в нем же нравственным по деянию, и умозрению любомудрием ум очищается, просвещается и совершен бывает. Ч. 1. М., 1793. С. 36 — 43 об.

³⁶³ Избранные изречения святых иноков и повести из жизни их. С. 160.

которые содержатся едва ли не в каждом из текстов, составляющих «Отечник» Игнатия Брянчанинова.

Итак, манифест Лебядкина образует смысловой ряд: стакан, в котором происходит борьба мух между собой и всех их вместе — с тараканом, социальная «лохань», на которую жалуется и в которой горестно пребывает Лебядкин, и, наконец, Никифор-природа, на корню уничтожающий саму возможность «мухоедства» как нестерпимого для нравственного чувства этического хаоса и ситуации взаимного истребления друг друга несколькими творениями Божьими. В аллегории Лебядкина Никифор обозначает «естественный ход вещей, природу», стакан — душу человека, автор басни — пророка и философа, мечтающего о роли христианского деятеля, а таракан и мухи — конфликтное состояние нескольких социальных субъектов, находящихся в протестном отношении к условиям своего существования. Формируя речевую конструкцию, приближающуюся к формату несобственно-прямой речи, Лебядкин как бы от лица таракана указывает на его личное смирение и одновременно финальное торжество Божественной справедливости: «Заметьте же, заметьте, наконец, что не ропщет, и познайте Великий Дух!» (10. 142)³⁶⁴. Другими словами, возникает ситуация, как бы параллельная гибели Содома и Гоморры, где в отличие от библейского образца гибнут не только грешники, погрязшие в «мухоедстве», но и единственный «праведник», в этом смысл переживающего вышедший градус смирения Лебядкина: «Таракан не ропщет!» Эта мысль кажется Лебядкину особенно глубокой, он здесь чувствует точное попадание в искомый им смысл, смущавший его до этого момента; Достоевский подчеркивает это: он «самодовольно заходил по комнате» (10. 142).

Развитая в трудах старцев метафора — душа человека есть «сосуд», наполненный грехом (насекомыми) или благостью (вином или елеем), — дополняется метафорой, разъясняющей губительное отношение первого ко второму: именно недостаток веры и глубины покаяния («остатки вина на дне сосуда») и привлекают насекомых, которые стремятся заполнить освободившийся объем в сердце человека. Ссылаясь на Екклезиаста, Исаия Отшельник пишет, что малейшая страсть уничтожает силу добродетелей, и потому «мухи умершие сгноют еляя сладость (Еккл. 10: 1)»³⁶⁵. Губительное действие греховных и суетных мыслей в голове человека не раз сравнивается в его творениях с мухами, набившимися в оставленный без присмотра сосуд с вином. Пятнадцатое «слово» Исаии «Об

³⁶⁴ В «Дневнике писателя» за 1876 г., январский выпуск, Достоевский предлагал Гёте следующую версию молитвы: «Великий Дух, благодарю Тебя за лик человеческий, Тобою данный мне» (22. 6). Следует также отметить, что в «Дневнике писателя» Достоевский употреблял это словосочетание в значении «русская идея» (23. 150–153). В «Братьях Карамазовых» словосочетание «великий (страшный) дух» имеет значение «сатана» (14. 229, 232).

³⁶⁵ Слова преподобного аввы Исаии к своим ученикам. Слово двадцать пятое. К авве Петру, ученику своему // Добротолюбие: В 5 т. Т. 1. М., 2010. С. 205–206.

отречении от мира» в издании 1860 г. говорит об этом так: «Кто верует, что уготовано царство для святых, тот блюдетя, чтобы не согрешить и в маловажных вещах, дабы быть сосудом избранным. Ибо “подобно, — сказал Господь, — Царствие Небесное неводу вверженну в море, и от всяких рыб собрашу. Иже егда исполнися, извлекоша и на край, и седше избраша добрыя в сосуды, а злые извергоша вон” (Мф. 13: 47, 48). Кто верует, что тело его воскреснет в день суда, тот должен очистить оное от всякой скверны и порока»³⁶⁶.

Относительно «мух» как несущих зло индивидуумов в своей известной книге «Плоть и дух» (глава V «Осуждение и оклеветание»), со ссылкой на Иоанна Златоуста, любимый автор Достоевского Тихон Задонский писал: «Клеветники подобны мухам: как мухи летят на чужие раны, так клеветники ищут чужие погрешности, чтобы разгласить их»³⁶⁷. Ср. также в Библии: «Погибала земля от песьих мух» (Исх. 8: 24). «Мухи», упоминаемые Исаией Отшельником и другими христианскими авторами, не вид насекомого, но знак злобной, порочной, грязной сущности, отравляющей душу человека. Поэтому в других своих словах, используя ту же метафору, Исаия Отшельник заменяет «сосуд» с «мухами» на «сундук» со «старым платьем», истлевающим в забвении, или сосудом, в котором погибают «змеи и скорпионы», понятые как «злые помышления, прозябающие от демонов»³⁶⁸. Что до слова «мухоедство», семантически довольно ясного, но отсутствующего во всех известных словарях, то оно, с одной стороны, указывает на обстановку жестокой междоусобицы, царящей в сообществе мух, набившихся в «стакан», а с другой — в искаженном виде запечатлевает где-то услышанное Лебядкиным слово «мухаммедство» (или: «мухамеддизм», «мухамеданство», «магометанство»), как в XVIII и в начале XIX в. называли ислам, воспринимавшийся как религиозно-нравственная антитеза православию³⁶⁹.

Идея о «мухоедстве» могла возникнуть в сознании Достоевского также в связи со следующим замечанием Екклезиаста, которое с помощью цитаты из поучений Аввы Исаии Отшельника воспроизводит Игнатий: «Екклезиаст, научая нас, что малейшая страсть может разрушить всё здание добродетелей, говорит: *мухи умершия изгоняют ея сладость* (Еккл. 10: 1). И пророк

³⁶⁶ Преподобного и богоносного отца нашего Аввы Исаии, отшельника египетского, духовно-нравственные слова в русском переводе. С. 124.

³⁶⁷ Тихон Задонский. Плоть и дух, или Собрание неких нравоучений из Святого Писания Нового Завета и Псалмов и толкователя Святого Писания Златоустаго, Великого вселеннаго Учителя, с приложением рассуждений, в пользу духовную сочиненные. СПб., 1796. Цит. по изд.: Плоть и дух // Тихон Задонский. Творения. Т. 1. М., 2003. С. 661.

³⁶⁸ Избранные изречения святых иноков и повести из жизни их. С. 420.

³⁶⁹ «Мухаммедисм, а, м. и мухаммедство, а, ср. (един.). То же, что *магометанство*. Аще кто из Христиан, или Жидов, у Персов Мухаммедисм восприимет, во-первых повѣлевется ему, да отвержется своя Религии. Кн. сист. 320. Мухаммедства закон проповѣдывати» (Словарь русского языка XVIII века / Гл. ред. Ю. С. Сорокин. Вып. 13. СПб., 2003. С. 83).

Иезекииль говорит: *еще совертится праведник от правды своя и сотворит неправду, вся правды его не помянутся* (Иез. 18: 24). *Мал квас все смешение квасит* (Гал. 5: 9), сказал Апостол³⁷⁰. Уберечься от «мух» греховных помыслов может также постоянная молитва, которая разогревает сосуд душевного вместилища человека, считает Авва Пимен Великий, и пока «котел разогреет горящим под ним огнем: дотоле не дерзает прикасаться к нему ни муха, ни какое другое пресмыкающееся», поэтому, как подчеркивает Игнатий Брянчанинов, «важно для подвижника умной молитвы постоянно хранить ум в бодрости, в трезвении, не позволяя себе ничего такого, что приводит ум в расслабление», в частности «многословия»³⁷¹.

Заметим, что Достоевский в «Бесах» называет мухами эмансипированных дам (10. 307), а также завистливых людей, всуе «нападающих на чужую непрактичность» (10. 376); в «Дневнике писателя» за 1881 г. также упоминаются лица, которые выглядят как «мухи, попавшие в тарелку с патокой» (27. 20); работая над антинигилистической статьей «Ответ Современнику», Достоевский называет мухами проникнутых социалистическими идеями В. А. Зайцева и Д. И. Писарева (20. 195). Заметим, что Степан Трофимович в романе «Бесы» прямо называет себя тараканом — говорит о себе, что он «весь раздавлен, как... как таракан» (10. 99). О чем, помимо бедственного состояния человечества, погрязшего в «мухоедстве», хотел поведать Лебядкин? Возможно, в этой аллегорической форме он хотел сделать тонкий намек, предупредить Варвару Петровну, что Степан Трофимович, к несчастью, попал в одну компанию с идеологически близкими, но морально чуждыми ему «нашими», которые уничтожают друг друга, а заодно не признают авторитет Степана Трофимовича Верховенского, мыслителя значительно крупнее их во всех отношениях, однако все они вместе со своей порочной идеологией неизбежно будут уничтожены справедливым судом Божеским — стерты с лица земли. В третьей части романа «Бесы» повествователь говорит о том же, употребляя всё ту же символику «мухи», прямо: «В то, что Шатов донесет, наши все поверили; но в то, что Петр Степанович играет ими как пешками — тоже верили. А затем все знали, что завтра все-таки явятся в комплекте на место, и судьба Шатова решена. Чувствовали, что вдруг как мухи попали в паутину к огромному пауку; злились, но тряслись от страху» (10. 421). Пауком в этой инсектологии Достоевского, вероятно, является Петр Степанович Верховенский.

Заметим особую и, как подчеркивает хроникер «Бесов», довольно необычную для Лебядкина «чистоту» его внешнего вида: «...всего более поражало в нем то, что он явился теперь во фраке и в чистом белье» (10. 136), что ему

³⁷⁰ Избранные изречения святых иноков и повести из жизни их. С. 282.

³⁷¹ Там же. С. 394–395.

совершенно не шло («Есть люди, которым чистое белье даже неприлично-с», как выразился Липутин...» — 10. 136). Понятие «чистоты» — и в тексте «Бесов», и в «Отечнике» Игнатия Брянчанинова — употребляется в расширенном, метафорическом значении, обозначая не столько отсутствие грязи на одежде и теле человека, сколько определенное морально-психологическое состояние, готовность освободить свое сердце и душу для «елея» истины. Исаия Отшельник говорит: «Если желаешь что взять, имея в том нужду, не ропщи на брата своего (говоря в себе): почему не догадался он дать мне то сам от себя, но скажи ему дерзновенно в простоте: сотвори любовь, дай мне то-то, потому что имею в том нужду. Это и есть святая чистота (или прямота) сердечная...»³⁷²; «Простота и не мерение себя (вменение себя ни во что) очищают сердце от лукавства... <...> Ходи с незлобивыми, да общником будешь славы их и чистоты»³⁷³.

В качестве особенно скверных злых сил, которые с легкостью заполняют божественный сосуд — душу человека, Исаией Отшельником названы: «...невоздержание, украшение тела, плотская и суетная многопопечительность, леность, смехословие и шутки, оставление скромности, стремление к роскошной жизни, попрание совести, забвение суда Божия, зависть к ближнему, оболгание братьев, человекоугодие, лжесвидетельство, лжеименный разум, расположение к учительству, расположение к приобретениям вещественным по обычаю мирян, малодушие, нетерпеливость, злоба на ближнего, оставление самоукоренения, любовь к славе человеческой и хладность к славе Божией, объявление своего подвига для внушения человекам высокого мнения о себе...»³⁷⁴ Этот список почти полностью совпадает с тем, что фактически делает во время визита к В. П. Ставрогиной капитан Лебядкин. Особенно отметим стремление к совершению «подвига», «украшение тела», «любовь к славе человеческой» и «внушение высокого мнения о себе». Лебядкин одевается во всё новое для того, чтобы обозначить свою духовную чистоту, нравственное совершенство, которое он пытается манифестировать одновременно несколькими способами. «Чистота», корневая категория душевного строя христианина, многократно упомянутая в текстах «Отечника» в качестве главного условия, при котором молитва может дойти до Господа, обретение определенного уровня душевной чистоты, при котором человек имеет возможность быть услышанным Богом, трактована как подвиг. Непременности духовного подвига для

³⁷² Слова преподобного аввы Исаии к своим ученикам. Слово пятое. О заповедях верным, и о домостроительстве желающих в мире жить вместе друг с другом // Добротолюбие. Т. 1. С. 158.

³⁷³ Слова преподобного аввы Исаии к своим ученикам. Слово шестое. О желающих безмолвствовать добрым безмолвием, — да внимают себе, чтоб отрывать татей, окрадающих их, и не иждивать времени своего в пленении и работе горькой, предавая сердца свои делам, кои не приличествуют им, и забывая о грехах своих // Там же. С. 161.

³⁷⁴ Избранные изречения святых иноков и повести из жизни их. С. 251–252.

каждого верующего христианина, необходимости бестрепетно испить «чашу Христову» посвящено отдельное сочинение епископа Игнатия, также вышедшее в 1870 г.³⁷⁵

Этот подвиг смирения и христианского повиновения в салоне Варвары Петровны и пытается совершить Лебядкин («вменяя себя ни во что»), указывая на себя как на «ничтожное звено», декларируя идею бескорыстной жертвенности ради ближнего: «Я, конечно, ничтожное звено... О, сударыня, богаты чертоги ваши, но бедны они у Марии Неизвестной, сестры моей, урожденной Лебядкиной, но которую назовем пока Марией Неизвестной, пока, сударыня, только *пока*, ибо навечно не допустит сам бог! Сударыня, вы дали ей десять рублей, и она приняла, но потому, что от вас, сударыня! Слышите, сударыня! ни от кого в мире не возьмет эта Неизвестная Мария, иначе содрогнется во гробе штаб-офицер ее дед, убитый на Кавказе, на глазах самого Ермолова, но от вас, сударыня, от вас всё возьмет. Но одною рукою возьмет, а другою протянет вам уже двадцать рублей, в виде пожертвования в один из столичных комитетов благотворительности, где вы, сударыня, состоите членом... так как и сами, вы, сударыня, публиковались в *Московских Ведомостях*, что у вас состоит здешняя, по нашему городу, книга благотворительного общества, в которую всякий может подписываться... — Капитан вдруг оборвал; он дышал тяжело, как после какого-то трудного подвига» (курсив мой. — К. Б.) (10. 138–139). Ключевое слово здесь «подвиг» — именно этим словом обозначены в писаниях святых отцов поступки человека, приближающие его к нравственному совершенству Иисуса Христа.

Отметим также лебядкинский вариант «вековечного вопроса», автор которого, выражая намерение «духовно-нравственного подвига», вдруг оказался с ним в позиции прямо противоположной той, на которую он надеялся: «Он еще пуще вспотел; буквально капли пота выступали у него на висках. Варвара Петровна пронзительно в него всматривалась. — Предложите еще вопрос. — Можно ли умереть единственно от благородства своей души? — Не знаю, не задавала себе такого вопроса. — Не знаете! Не задавали себе такого вопроса!! — прокричал он с патетической иронией, — а коли так, коли так — “Молчи, безнадежное сердце!” — и он неистово стукнул себя в грудь». В комментарии к этому эпизоду в Полном собрании сочинений Достоевского указано: «Неточная цитата из стихотворения Н. В. Кукольника “Сомнение” “Уймитесь, волнения страсти...” (“Молчи, безнадежное сердце!” вместо: “Засни, безнадежное сердце!”)» (12. 294). Кроме того, эти слова Лебядкина, возможно, являются аллюзивной контаминацией двух стихотворений Тютчева, хорошо известных Достоевскому: «Silentium» («Молчи, скрывайся и таи...») и «Последняя

³⁷⁵ См.: Чаша Христова. Сочинение епископа Игнатия (Брянчанинова). 2-е изд. Ярославль, 1870.

любовь» («Ты и блаженство, и безнадежность»)³⁷⁶. Оба стихотворения фактически репрезентируют ту же мысль, которую мы видим в качестве одной из основных в творчестве Игнатия Брянчанинова — о молчании как позиции смирения перед Богом.

Слова «молчи, безнадежное сердце» содержат указание на «малословие» или молчание, важное условие жизни человека, идущего к Богу, на которое многократно указано в произведениях отцов церкви. Относительно надежды как спасающей силы, без которой жизнь человека невозможна, в творениях Аввы Исаии, в том же «Слове 12-м», где душа человека сравнивается с сосудом, в который может набиться грех в виде «комаров и мошек», есть следующая мысль: «Вино устаивается и получает крепость, будучи сокрыто в месте для сего приличном: так и тот, кто возделывает добродетель, должен пребывать в безмолвии, не считая себя за нечто ни в каком случае»³⁷⁷. О связи между «безмолвием» и стремлением к очистке сосуда своей души от греха и порока говорит Арсений Великий: «Арсений опять молился Богу, говоря: Господи! научи меня, как мне спастись? И услышал он голос, говоривший ему: Арсений! бегай человеков, молчи, безмолвствуй: это — корни безгрешия». Игнатий Брянчанинов добавляет: «Так сердцеведец Бог призвал избранный сосуд Свой к отшельнической жизни, ведая его способность к ней»³⁷⁸. Эта же мысль повторяется в заключительной главе книги, «Приложениях» «Изречений Аввы Исаии»: «Более люби молчать, нежели говорить: ибо молчание собирает, а многословие расточает»³⁷⁹. Сравнивая душу человека с сосудом с остатками вина, Исаия Отшельник подчеркивает: «Вино скрывают в глубоких погребах и укрывают его: тогда оно устаивается, получает крепость и вкус. Подобно этому действует на инока безмолвие и невменяемость. Невозможно ему сохранить в целостности свой подвиг иначе, как в безмолвии и при искреннем сознании своего недостаточества во всех отношениях»³⁸⁰. Заметим, что в следующем разделе, № 296, указывается на хромоноготь как знак отмеченности Богом³⁸¹.

Важную роль, как и всегда у Достоевского, играет имя главного героя. В своем произведении он не упоминает имени святителя Игнатия Брянчанинова.

³⁷⁶ Оба стихотворения входили в сборник 1868 г., последнее прижизненное издание лирики Тютчева, с которым был знаком Достоевский (*Тютчева Ф.* Стихотворения. М., 1868).

³⁷⁷ Преподобного и богоносного отца нашего Аввы Исаии, отшельника египетского, духовно-нравственные слова в русском переводе. С. 106.

³⁷⁸ Избранные изречения святых иноков и повести из жизни их. С. 48.

³⁷⁹ Преподобного и богоносного отца нашего Аввы Исаии, отшельника египетского, духовно-нравственные слова в русском переводе. С. 351.

³⁸⁰ Избранные изречения святых иноков и повести из жизни их. С. 227.

³⁸¹ «Кто по-видимому ищет Бога, но вместе любит плотскую волю сердца и водится плотским мудрствованиям, тот хром. Если же, отрехшись от последования плотским вожделениям, он возлюбит Бога всем сердцем: то начнет ходить прямо» (Там же. С. 227).

Тем не менее писатель, бесспорно, знал о епископе-подвижнике: его имя было широко известно русскому обществу, кроме того, он не мог не знать, что епископ Игнатий — его одноклассник по Главному инженерному училищу. Известно, что Игнатий Брянчанинов был вхож в литературные кружки своего времени, был знаком с А. С. Пушкиным, К. Батюшковым, Н. Гнедичем, И. А. Крыловым; сам писал прозу — повесть о библейском Иосифе; ему посвящен рассказ Н. С. Лескова «Инженеры бессребреники». Существует возможность, пока еще не доказанная, знакомства писателя с Игнатием Брянчаниновым. Достоевского интересовали труды и сама личность епископа Игнатия, чьи произведения, в частности «Слово о смерти»³⁸², хранились в его библиотеке. Брянчанинов в своих писаниях не только исследует вопросы монашеской жизни, но касается вековых, «проклятых» вопросов бытия. Характерны последние слова, записанные им в день своей кончины: «Что душа моя? Что тело мое? Что — ум мой? Что — чувства тела? Что силы души и тела? Что жизнь?.. Вопросы неразрешенные, вопросы неразрешимые. В течение тысячелетий род человеческий приступал к обсуждению этих вопросов, усиливался разрешить их и отступал от них, убеждаясь в их неразрешимости...»³⁸³ Постановка вопроса, как мы видим, чрезвычайно близкая к тому, что мы находим в философских размышлениях героев Достоевского³⁸⁴.

С одной стороны, Лебядкин, видимо, не случайно носит то же имя, что и Игнатий Брянчанинов, с другой, как и все подобного типа «лакеи мысли», пытается заменить его «более благородным», повторяя логику Видоплясова из «Села Степанчикова». Отказ от имени в целом можно трактовать двояко: и как стремление к новому благозвучному имени, что свойственно многим слабо развитым духовно людям в произведениях Достоевского, и как намек на монашество, требующее отречения от прежнего себя, обозначенного сменой имени. Парадокс заключается в том, что капитан Лебядкин отказывается от имени известного подвижника, которому он обязан корпусом своих религиозно-философских спекуляций, трактуя это имя как «грубое». Обратим внимание, что именно в чине капитана будущий святитель Игнатий Брянчанинов ушел в монастырь, это еще одна семантическая связь между двумя противоположными векторами жизни и нравственно-духовными состояниями двух армейских капитанов, имеющих имя Игнатий. И само это имя, и отказ от своего имени — намеки на Игнатия Брянчанинова, который ушел в монастырь, совершив

³⁸² [Брянчанинов И.] Слово о смерти, составленное Игнатием, бывшим епископом Кавказским и Черноморским. СПб., 1862 (2-е изд.: Ярославль, 1869). См.: Библиотека Ф. М. Достоевского. С. 120.

³⁸³ [Брянчанинов И.] Сочинения епископа Игнатия Брянчанинова: В 5 т. Т. 1. Аскетические опыты. СПб., 1905. С. 89.

³⁸⁴ См.: Буданова Н. Ф. Достоевский и преподобный Сергей Радонежский // Достоевский. Материалы и исследования. СПб., 1997. Т. 14. С. 195–201.

подвиг покаяния. Подобно Дмитрию Александровичу Брянчанинову, ставшему с новым именем Игнатия епископом Ставропольским и Кавказским, Лебядкин хочет, отказавшись от имени, стать предводителем религиозной общины, возглавить христианский монашеский орден: он желал бы быть новым «князем де-Монбаром» (Andre de Montbard, 1103–1156), который занимал пост магистра ордена тамплиеров с 1154 по 1156 г. Вещая и пророчествуя в салоне Варвары Петровны, Лебядкин пытается сыграть роль Игнатия Брянчанинова, который не раз поражал современников своей духовной просвещенностью; он пытается сформировать о себе впечатление как о нравственно совершенном и литературно одаренном человеке. Заметим, что этот сюжетный ход был ранее опробован Достоевским в повести «Село Степанчиково и его обитатели», в образе Фомы Опискина.

Таким образом, мы имеем дело с включением в текст романа Достоевского ряда фрагментов «чужого слова» в виде цитат, аллюзий и реминисценций. Возникает сложная форма воспроизведения оригинала в сниженном, трансформированном виде: 1) пародийное цитирование вскрывается не в дискурсе, а в нарративе, 2) имеет многоуровневый поливалентный характер, 3) комическое в речах и поведении Лебядкина открывается за счет ряда цитат из богословских текстов, имеющих глубокое нравственно-религиозное значение, однако выраженное в неподобающей форме лицом, не замеченным в слишком ревностном служении христианским идеалам. Формируя речь персонажа, Достоевский применяет специальную цитатную символику, также кодирование его речи, насыщенной аллегориями, тем самым порождая эффект гротескного несоответствия между высокими смыслами адресов аллюзии и грубого ее искажения в литературно-философских опытах и парафразах Лебядкина. В сущности, Лебядкин ничего слишком неприличного не делает. Однако попытка организовать свой дискурс как литературно-богословский, как бы «под христианского пророка», придает его речам очевидный пародийный смысл. Эта пародия располагается за пределами восприятия Варвары Петровны и других его слушателей, которые видят только нелепость текста и наличие в нем аллегорий: 1) для Игнатия Лебядкина (на уровне его сознания) это серьезная, почти трагическая нота, моральный бенефис для укрепления высокого мнения о себе, 2) для его слушателей — бред морально и физически нетрезвого человека. И 3) только для читателя: имеет глубокий аллюзивно-пародийный смысл, неотъемлемый от основной мысли романа «Бесы». Таким образом, казалось бы, состоящая из довольно плоских сентенций и плохих стихов речь Лебядкина включает множество разного рода цитат из поучений Исаии Отшельника и других христианских писателей; с их помощью Достоевский формирует сложную аллюзивную сеть, указывающую на его вторичность по отношению к иным текстам, которые образуют обширный план претекстов, включая писания христианских подвижников и современную ему поэзию. Образующийся

в результате смысловой диалог текста с произвольно пародируемым Лебядкиным оригиналом образует то значение, которое задумал и воплотил в своем произведении Достоевский: бесовское нашествие на Россию темных сил, довольно часто, в соответствии с многократно высказанными опасениями старцев, надевающих маску благочинного стремления к подвигу. Заметим, что Лебядкин добавляет к своей проповеди «басню» в тот момент, когда становится ясно, что задуманная религиозно-философская манифестация провалилась: высокие идеи, почерпнутые, видимо, из бесед с Марьей Тимофеевной, как очевидно, прекрасно знавшей сочинения Аввы Исаии, были погублены суесловием и небольшим объемом того духовного «сосуда», куда он пытался их поместить.

К вышеизложенному необходимо добавить, что такого рода бурлескное изложение текста, обладающего выдающимся смысловым значением, не является единственным примером в творческом наследии Достоевского. Семантическая рифма с описанным нами эпизодом содержится в предыдущей, четвертой главе «Бесов», где Лебядкин таким же образом обращается со стихотворением Фета «Я пришел к тебе с приветом» во время своего визита к Шатову — также «чисто одетый» (в новом фраке) и с настойчивым уверением в своем «благородстве», с теми же мыслями о «высшем», на фоне чего, по его мнению, ничтожной выглядит любая междоусобица, на этот раз обозначенная как «драка между человечеством» (10. 119).

2.8. Князь Андрей Хилков в записной тетради к роману «Бесы»

Страница 138-я записной тетради Ф. М. Достоевского к роману «Бесы» содержит каллиграфическую запись «Хилков» (илл. 11)³⁸⁵, которая семантически и по своей внешней форме выпадает из ряда остальных каллиграфических записей на странице: «Венецианский мавр», «Отелло», «Дездемона», «Крестовоздвижение», «Venezia». Очевидно, что «шекспировские» записи связаны с разработкой Достоевским идеологии и содержания «лекции» Степана Трофимовича, в которой он выдвигает тезис о верховенстве нравственного идеала, олицетворяемого именем В. Шекспира, над утилитарными реальностями бытия, утверждаемыми в качестве важнейших в концепциях Д. И. Писарева и В. А. Зайцева, идейных лидеров «нигилистов»³⁸⁶. Согласно первоначальному

³⁸⁵ РГБ. Ф. 93. Оп. 1. Каргон 1. Ед. хр. 5. С. 138; Каталог рисунков Достоевского // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 18 т. Т. 17. М., 2005. № 529.

³⁸⁶ О полемике Достоевского с критиками «Русского слова» см.: Буданова Н. Ф., Орнатская Т. И., Сухачев Н. Л., Туниманов В. А. Комментарий к роману «Бесы» // Достоевский Ф. М. Собр. соч.: В 15 т. Т. 7. Л., 1990. С. 453. Согласно мнению В. А. Зайцева, «нет такого полотера, нет такого золотаря, который бы не был полезнее Шекспира в бесконечное множество раз» (Русское слово. 1864. № 3. Отд. 2. С. 64).

походов на Литву, затем, с 1535 г., был воеводой в Серпухове. Его единственный сын Дмитрий Иванович был военным инженером, во время взятия Казани руководил фортификационными работами; проявив храбрость, был в первых рядах атакующих во время штурма, «ударил первым» в казанские ворота. Отличался умом и своенравием; видимо, именно из-за этого Иван Грозный, несмотря на все заслуги, приговорил его к смерти. Его сын Василий Дмитриевич, внук родоначальника рода, боярин и воевода, также участвовал в Казанском походе 1545 г. Воевал, кроме этого, со Стефаном Баторием, с переменным успехом: победы чередовались с поражениями; был начальником заставы на границе с Польшей, от Пскова до Вязьмы. Его сын, Хилков Иван Васильевич, с 1652 по 1657 г. был воеводой в Тобольске. Получил известность благодаря своей справедливости и доброте, например, помогал ссыльным (в его доме некоторое время жил протопоп Аввакум). Боролся с лихоимством своих чиновников, временами чинивших «бесчеловечные расправы» с инородцами — калмыками и другими коренными народами Сибири. Сын Василия Дмитриевича, Андрей Васильевич Хилков (21-е поколение Хилковых), боярин, князь и воевода, подавлял крестьянское восстание под руководством Ивана Болотникова; сначала потерпел поражение, затем, вместе с князем Долгоруким, разбил войска мятежников. Был любимцем царя Михаила Федоровича, управлял Москвой во время отлучек царя из столицы, с 1638 г. строил оборонительный земляной вал под Москвой, был назначен первым судьей московского приказа. Умер в 1644 г. Следующее поколение Хилковых, Хилков Иван Андреевич («меньшой») — также боярин, князь, воевода. С 1648 г. получил звание первого судьи московского приказа, был известен как кристально честный и бескорыстный человек, пользовался безграничным доверием царя. Во время военного похода 1654 г. царь Алексей Михайлович оставил его «ведать Москву». Служил воеводой в Пскове и Юрьеве, во время литовских войн несколько раз держал осаду со стороны неприятеля. В 1660 г. под его руководством был совершен победоносный поход на Литву. С 1664 по 1670 г. был воеводой в Тобольске, затем — в Астрахани. Его сын, Федор Андреевич Хилков («молодой», 23-е поколение Хилковых), с 1645 г. служил воеводой в Белгороде; в 1646 г. отразил набег крымских татар близ Гродненска; в 1652 г. в Путивле вел переговоры с Богданом Хмельницким о присоединении Малороссии к России. Также «ведаль Москву» в отсутствие царя; умер в 1657 г. Имя одного из представителей этого славного рода Достоевский мог почерпнуть из столь любимой им исторической литературы. Как свидетельствует брат писателя Андрей Михайлович, настольной книгой Достоевского в юности была «История государства Российского» Н. М. Карамзина³⁸⁸.

³⁸⁸ Достоевский в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1964. Т. 1. С. 79–80.

Помимо названных славных деятелей русской истории, Достоевский в эти годы мог слышать о своем современнике, князе Михаиле Ивановиче Хилкове, государственном деятеле (1843–?). Выпускник Пажеского корпуса, он служил в лейб-гвардии егерском полку; в 1860-е гг. совершил два путешествия в Америку, где поступил простым рабочим в Англо-Американскую компанию по сооружению Трансатлантической железной дороги. Затем переехал в Англию, где работал слесарем на паровозном заводе в Ливерпуле; вернувшись в Россию, был назначен начальником Курско-Киевской, а затем — Московско-Рязанской железной дороги³⁸⁹. Возможно, поездка героев романа «Бесы» в Америку, их злоключения там, непривычная черная работа и культурный шок в непривычных условиях фабульно связаны с ситуациями, в которых оказывался в Америке М. И. Хилков.

Кроме этого, родители Достоевского как московские жители и тульские помещики могли сталкиваться с князьями Хилковыми, владевшими землями в тех же губерниях³⁹⁰, например с Н. М. Хилковым, с 1835 г. записанным в книги тульского дворянства, а затем ставшего предводителем дворянства Новосильского уезда Тульской области.

Однако более вероятным представляется иное решение этого вопроса.

По всей видимости, в процессе разработки идеологии этого раздела романа «Бесы», основной мыслью которого является морально-этическое единство и самосознание народа России, Достоевский обратил внимание на князя Андрея Яковлевича Хилкова (1676–1718)³⁹¹, жизнь и трагическая судьба которого были близки к тем сюжетам, которые волновали писателя в этот период.

Способ расположения текстов говорит о том, что первыми на странице записной тетради появились каллиграфические записи, сделанные непосредственно после заполнения 135–137-й страниц, и лишь затем, на свободном поле были написаны процитированные выше наброски реплик героев. Отсюда ясно, что смысловые истоки темы «Хилков» стоит искать на предыдущих страницах тетради относительно 138-й, в частности — на страницах 137, 136 и 135. Намеки на интересующую нас тему там действительно обнаруживаются; каллиграфия «Хилков» непосредственно продолжает мысль писателя, получившую свое оформление на предшествующих страницах тетради. Так, на странице 136-й, среди прочих записей обнаруживаются симптоматичные «наброски о Капитане». Достоевский записывает: «приплести историю... Тирада о русском солдате, что он и прежде был высокого и твердого

³⁸⁹ См. об этом: Чтения Московского общества истории и Древней Руси. Кн. 3. М., 1894.

³⁹⁰ В 1835 г. в Тульской губернии обладали землями и проживали пять представителей рода князей Хилковых (См.: *Наумов О. Н., Хилков Б. М., кн. История рода князей Хилковых. Екатеринбург, 2008. С. 24).*

³⁹¹ Советская историческая энциклопедия. Т. 15. М., 1974. Стб. 591.

духа» (11. 140). Разрабатывая здесь композицию беседы Шатова и «Князя» о моральном самосознании русского человека, Достоевский примеряет различные варианты тем, характерные для способов видения мира этих двух персонажей. В частности, он решает поставить в тематический центр их беседы вопрос о мужестве и чести простого служивого человека. Следует заметить, что эта тема не была чужда Достоевскому и впоследствии, например в «Дневнике писателя» 1877–1878 гг., в его комментариях к событиям русско-турецкой войны. Эту «тираду о русском солдате» писатель собирался вложить в уста Шатова, который на вечере у «Грановского» (С. Т. Верховенского) должен был сказать взволнованную речь, смысл которой сводился бы к тому, что в прежние времена русский солдат был «высокого и твердого духа», в то же время находясь в условиях унижительной и жестокой палочной дисциплины. «Это Шатов говорит у Грановского. Князь запомнил и в разговорах с Шатовым стал говорить с ним о свободе, хотя бы под розгами». В качестве образца такого рода свободы «под розгами» упоминается «апостол Павел», эта мысль «воспламеняет Ш^атова» окончательно. — Это тот самый битый солдат, который оказал такой великий дух, защищая Севастополь». После чего, по плану Достоевского, должен был развернуться диспут о том, не стыдно ли человеку высокого духа служить России, подвергаясь при этом страшным унижениям. Шатову принадлежит реплика о бессмысленности употребления розог «для поддержания дисциплины с такими сильными духом» (11. 140), на это «Князь» возражает, что «никакие розги высокого духа не унижат <...> и выводит из этого, что слишком высокого духа русский человек» (11. 141). Размышляя о беспримерной высоте морально-психологических качеств русского служивого человека, Достоевский, разумеется, ворошил в памяти известные ему примеры такого рода — беспорочного служения, связанного с униженным положением и даже физическими страданиями.

Отметим, что записи эти были сделаны в конце 1860-х гг. В 1868 г. в «Московском университетском журнале» были опубликованы письма и пояснительная статья о подвиге служилого человека, князя Андрея Яковлевича Хилкова, русского посла в Швеции во время Северной войны, который восемнадцать лет провел в плену, подвергаясь ужасающим моральным и физическим истязаниям и продолжая тем не менее свою государственную службу, посылая на родину ценную информацию о противнике³⁹². Пользовавшийся безграничным доверием Петра, «ближний стольник» царя, князь А. Я. Хилков был направлен в Швецию в качестве русского резидента в 1700 г.: 9 мая 1700 г. отправился из Москвы, прибыл

³⁹² Письма князя Андрея Хилкова, русского резидента при Шведском дворе, от 1705 года // Московский университетский журнал. 1868. № 2. С. 149–166.

в Стокгольм 18 июля³⁹³. Был торжественно встречен Карлом XII: во время вручения верительных грамот палили из пушек, он был также приглашен на торжественный обед, устроенный по этому случаю. Совершил несколько ознакомительных поездок по Швеции и Дании (Ландскрон, Копенгаген, Мальме, Карлскрон, Христианштадт). Однако с объявлением Петром Великим войны Швеции, 20 сентября того же года, был заключен под стражу³⁹⁴. Все русские, находившиеся в Швеции, числом около ста шестидесяти человек, в основном — купцы и дипломаты, оказались за решеткой, как это было тогда сформулировано, «за крепким караулом». Фактически все они были принесены в жертву Петром I, который вынашивал план войны задолго до отсылки дипломатов в Швецию. Сначала А. Я. Хилков находился в тюрьме в Стокгольме, затем, в 1713 г., его перевезли в Вестерос, где он и скончался в 1718. Дата его смерти неизвестна; 18 октября 1718 г. «тело усопшего привезено к Острову Аланту на галере»³⁹⁵. Затем тело было перевезено в Петербург, похоронен А. Я. Хилков в Александро-Невском монастыре 18 октября 1719 г.

В качестве замечательного памятника истории и русской словесности некоторые из писем А. Я. Хилкова на родину были опубликованы в 1868 г.³⁹⁶ По его мнению, условия в шведской тюрьме — хуже турецких («лучше быть в плену у турок, чем у шведов: здесь русских ставят ни во что, ругают и бесчестят... купцов наших замучили тяжкими работами...»). В своих письмах, помимо ценнейших наблюдений о шведской жизни, А. Я. Хилков выражал беспокойство о судьбе своих сограждан, оказавшихся в плену, для облегчения их участи просил русское правительство получше обращаться со шведскими пленными дипломатами, арестованными в ответ на его арест, так как, по его словам, шведы всё время стараются, чтобы русским было хуже, чем шведам, заключенным в России³⁹⁷. Примечательно, что в 1711 г. состоялся обмен военнопленными между Россией и Швецией, однако посол России А. Я. Хилков не был обменен и остался в плену³⁹⁸.

³⁹³ Ядро русской истории. С. III (Предисловие).

³⁹⁴ Там же. С. VI.

³⁹⁵ Там же.

³⁹⁶ Московские университетские известия. 1868. № 2. Несколькими годами ранее вышла шеститомная монография Н. Г. Устрялова «История царствования Петра Великого» (СПб., 1856–1863), где немало места было уделено трагической истории А. Я. Хилкова (Т. II. С. 566; Т. III. С. 377; Т. IV. Ч. I. С. 2, 62–68; Ч. II. С. 160, 282, 356), писатель мог знакомиться с историей А. Я. Хилкова и по этому изданию.

³⁹⁷ Письма князя Андрея Хилкова. С. 165.

³⁹⁸ Были освобождены 44 человека, «в том числе генерал кригс-комиссар князь Яков Федорович Долгоруков <...> генерал-фельдмаршал князь Иван Юрьевич Трубецкой» (Ядро русской истории. С. VI. Предисловие).

В 24-м поколении князей Хилковых, к которому принадлежал А.Я. Хилков, являющийся, по нашему мнению, лицом, которое обозначено в записи Ф.М. Достоевского, было одиннадцать человек, двоюродных и троюродных братьев и сестер.

Отцом Андрея Яковлевича Хилкова был Яков Васильевич Хилков, окольный царя Федора Алексеевича (ум. в 1691 г.), матерью — Анна Ларионовна Лопухина (ум. в 1677 г. в возрасте 88 лет), у Андрея Яковлевича Хилкова было также два брата: Юрий и Михаил³⁹⁹. Юрий Яковлевич Хилков (1667–1729) был генерал-майором, комнатным стольником Петра I, служил также новгородским губернатором⁴⁰⁰. Другой брат А.Я. Хилкова, князь Михаил Яковлевич Хилков (ум. в 1714 г.), комнатный стольник царя Ивана Алексеевича, служил воеводой в Вязьме. Как и его братья Юрий и Андрей, он был среди тех молодых дворян, которые в 1697 г. были посланы Петром I за границу для учебы «науке воинских дел»⁴⁰¹. А.Я. Хилков учился мореходному делу в Италии, прекрасно овладел итальянским языком, в 1686–1692 гг. был стольником (комнатным стольником, затем — ближним стольником) царя Ивана Алексеевича⁴⁰².

Находясь в плену и стараясь в этих условиях выполнять свои функции резидента России в Швеции, Андрей Хилков работал над книгой «Ядро русской истории», которую записывал под его диктовку его секретарь — точнее, секретарь посольского приказа Алексей Манкеев⁴⁰³. Книга была закончена в 1715 г.⁴⁰⁴ и выдержала несколько изданий, став своего рода предтечей дальнейших попыток определения смысла исторического пути России. Книга описывает «произведение народа русского» непосредственно от Адама, описывая «доблести народа русского» — призвание варягов, возникновение государственности, княжение Игоря, Ольги, Святослава и др. Фактически в этой работе мы имеем дело с первой попыткой изложения истории России, спустя 70 лет после ее написания осуществленной Н.М. Карамзиным в «Истории государства Российского». На протяжении более века российское общество ничего не знало о роли Алексея Манкеева, фактического соавтора А.Я. Хилкова, в создании этой книги. Заявленное в заглавии книги авторство Хилкова относительно книги «Ядро русской истории» было подвергнуто сомнению в середине XIX в., когда выяснилось, что книга представляет собой итог диалогов, которые вел со своим младшим коллегой князь А.Я. Хилков.

³⁹⁹ Там же. С. XV–XVII (Предисловие).

⁴⁰⁰ См. об этом: Наумов О.Н., Хилков Б.М., *кн.* История рода князей Хилковых. С. 4–54.

⁴⁰¹ Краевский Б.П. Лопухины в истории Отечества. М., 2001. С. 647.

⁴⁰² Наумов О.Н., Хилков Б.М., *кн.* История рода князей Хилковых. С. 91.

⁴⁰³ См.: Энциклопедический словарь Брокгауза и Эфрона. Т. XXXVII. СПб., 1903. С. 199–200.

⁴⁰⁴ Ядро русской истории. С. VII.

В небольшой статье, предвещающей публикацию писем А.Я. Хилкова в «Московском университетском журнале», он характеризуется как человек выдающийся, «весьма замечательный своей печальной судьбой»⁴⁰⁵. Это был, и на это не мог не обратить внимание Достоевский, «политический узник... заживо похороненный для родных, знакомых и товарищей», причем особенно его, человека деятельного, мучило, как указывает автор предисловия, «полное, хотя и невольное удаление от всех интересов современной эпохи»⁴⁰⁶. Находясь в заточении, в своем письме к царю он с горечью писал, что практически ничем не может помочь своему отечеству. Хилков был одаренным человеком, он писал домой письма, исполненные немалых литературных достоинств, полные поэзии и остроумия. Сам находясь в заточении, он был способен переживать за своих родных, подбадривать их, живущих на воле. Известие о смерти его сестры Ирины Яковлевны «вонзило стрелу в его сердце»: «...которую рану донегде я жив, не залечу»⁴⁰⁷. «Княгиня» в рукописях к «Бесам», которая «благословила на подвиг и на Великого Писателя» (11. 139), имеет фабульное сходство с женой А.Я. Хилкова, которая находилась в переписке с опальным мужем и долгие годы поддерживала его письмами в тюремном изгнании, настаивая на важности его подвига для отчизны.

Пример героического служения отечеству честного русского офицера, князя Андрея Хилкова, видимо, вспомнился Достоевскому, когда он, работая над романом «Бесы», набрасывал тему беседы Шатова и «князя» о возможности человека быть верным долгу несмотря на все трудности и препятствия. Запись «Хилков» на странице 168 записной тетради к «Бесам» стала следом, который оставил этот небольшой сюжет русской истории в творческом процессе писателя.

2.9. Борьба Н. И. Соловьева с нигилистами и скандальная «лекция» С. Т. Верховенского («Бесы»)

В сюжете романа «Бесы» значимое место занимает эпизод, когда «либерал 1840-х гг.» Степан Трофимович выходит на свое последнее, жертвенное сражение с «нигилистами» и произносит эмоциональную речь о роли эстетического идеала на «литературном празднике» у губернатора Лембке. Выйдя на ристалище со «сверкающими глазами», он провозглашает свой символ веры — торжество идеала Красоты–Добра–Истины, приглашая собравшуюся в зале «прогрессивную молодежь» согласиться с тем, что стремление к этим вершинам в современном поколении не иссякло, но произошла небольшая подмена

⁴⁰⁵ Письма князя Андрея Хилкова. С. 149.

⁴⁰⁶ Там же.

⁴⁰⁷ Там же. С. 159.

понятий, сбившая «молодежь» с пути истинного. Сопровождаемый выкриками «Донос!», «Долой!», «Провокатор!», «Каламбуры сороковых годов!» или просто бессвязным шумом, выражающим негодование, Степан Трофимович, срываясь на крик, проповедует свои идеалы, без которых, по его мнению, жизнь человека лишается какого-либо смысла: «Я, отживший старик, я объявляю торжественно, что дух жизни веет по-прежнему и живая сила не иссякла в молодом поколении. Энтузиазм современной юности так же чист и светел, как и наших времен. Произошло лишь одно: перемещение целей, замещение одной красоты другою! Всё недоумение лишь в том, что прекраснее: Шекспир или сапоги, Рафаэль или петролей? <...> А я объявляю, — в последней степени азарта провизжал Степан Трофимович, — а я объявляю, что Шекспир и Рафаэль — выше освобождения крестьян, выше народности, выше социализма, выше юного поколения, выше химии, выше почти всего человечества, ибо они уже плод, настоящий плод всего человечества и, может быть, высший плод, какой только может быть! Форма красоты уже достигнутая, без достижения которой я, может, и жить-то не соглашусь... <...> Сама наука не простоит минуты без красоты, — знаете ли вы про это, смеющиеся, — обратится в хамство, гвоздя не выдумаете!.. Не уступлю! — нелепо прокричал он в заключение и стукнул изо всей силы по столу кулаком» (10. 371–373).

Основные тезисы этой «речи» можно свести к следующему: 1) эстетический идеал первичен, всё остальное вторично и второстепенно, вполне по Ф. Шеллингу и в согласии с мнением самого Достоевского на этот счет; 2) произведения искусства, созданные гениальными писателями и художниками, суть наивысшие ценности, которыми обладает человечество, технические достижения и «прогресс» имеют значение относительное или просто приносят вред; 3) приоритет науки перед искусством, на котором настаивал Д. И. Писарев и другие «нигилисты», есть миф, так как область компетенции научного знания весьма ограничена и не затрагивает главное в жизни человека, кроме того, высшая творческая свобода человека возможна только в искусстве. Здесь необходимо вспомнить, что именно по этим трем пунктам шла полемика между, с одной стороны, журналами братьев Достоевских «Время» и «Эпоха» и, с другой стороны, «прогрессистами» и «утилитаристами» из редакции и круга авторов «Современника» и «нигилистами» «Русского слова». Главной ударной силой журнала «Эпоха» в 1864–1865 гг. был столь же эстетически воодушевленный, прекраснодушный и наивный в жизни и в своих писаниях критик Николай Иванович Соловьев, пародией на ожесточенную борьбу которого с «нигилистами», видимо, и является воспроизведенный выше эпизод романа «Бесы».

Н. И. Соловьев (1831–1874), выпускник медицинского факультета Киевского университета (1855), участник Крымской кампании 1853–1855 гг., обратился к публицистике в начале 1860-х гг., печатался в «Отечественных

записках», журнале братьев Достоевских «Эпоха», других изданиях; плоды его литературной деятельности были собраны в трехтомнике «Искусство и жизнь» (М., 1869). К Ф. М. Достоевскому Соловьев впервые обратился в августе 1864 г., предложив для журнала статью «Теория безобразия», направленную против эстетики «нигилистов», засилья «реализма» и «прогрессизма», замешанных на социалистической идеологии. Достоевский обнаружил в ней мысли, выраженные с обескураживающей откровенностью и, главное, созвучные его собственным взглядам, и опубликовал в № 7 «Эпохи» за 1864 г., снабдив специальным примечанием редакции: «С удовольствием печатаем эту статью (из губернии), хотя и не во всем согласны с ее почтенным автором. Но не согласны мы, говоря относительно, только в мелочах, например в некоторых суждениях его о наших современных литераторах и проч., но главная, основная идея его совершенно разделяется нами. Нам особенно приятно указать читателям на твердый, искренний и благородный тон этой статьи; так может выражаться только твердое убеждение и искреннее желание добра. Статья эта до крайности наивна — не можем этого не заметить». Далее Достоевский указывает на свое решительное несогласие с идеями Д. И. Писарева и В. А. Зайцева, отрицавшими значение искусства и пропагандировавшими эстетический утилитаризм. Донкихотский выпад молодого начинающего критика против авторитетных фигур нигилизма вызвал восхищение Достоевского, и он добавляет: «...несмотря на эту странную наивность, или, лучше сказать, может быть, через эту-то именно наивность, — статья г-на Соловьева нам особенно симпатична. Слышен голос свежий, голос, далекий от литературных сплетен и от всей этой литературной каши. Это голос самого общества, голос тех всех, которые уж, конечно, имеют право иметь о нас свое мнение... Мы помещаем статью г-на Соловьева почти без изменений и просим его сотрудничества»⁴⁰⁸.

После публикации этой статьи Соловьев стал постоянным автором «Эпохи» вплоть до ее закрытия, опубликовав далее работы: «Теория пользы и выгоды» (1864, № 11), «Бесплодная плодovitость» и «Женщинам» (1864, № 12), «Дети» (1865, № 1), «Разлад. Критика критики» (1865, № 2). Следует отметить, что он был искренним и убежденным почитателем творчества Достоевского и после финансового краха журнала «Эпоха» не раз приглашал писателя участвовать в тех изданиях, с которыми сотрудничал сам («Беседа», «Русский мир» и др.). Его, по выражению Н. Н. Страхова, «блистательная карьера» как одного из главных антинигилистических критиков 1860-х гг. совершилась благодаря Достоевскому, который «отворил» ему «узкие и тесные двери литературной арены», как засвидетельствовал Соловьев в своем

⁴⁰⁸ Соловьев Н. И. Теория безобразия // Эпоха. 1864. № 7. Отд. 5. С. 1.

письме от 17 февраля 1871 г.⁴⁰⁹ В основе писаний Соловьева лежала концепция «почвенничества» с прибавлением христианской этики и романтического идеализма, принятая им не как партийная программа, но как выстраданное, сознательно принятое убеждение. Особую сложность его жизни как философа и писателя придавало то, что у него было двое родных братьев, отчаянных «нигилистов», с которыми он был в ссоре по идейным соображениям⁴¹⁰. Главное, что привлекало Достоевского в этом человеке, — его принципиальность, честность и бесстрашие в борьбе с уродливыми идеями «нигилистов», отрицавшими фундаментальные ценности культуры. Он писал о Соловьеве как о «достойнейшем» человеке, талант и оригинальность которого слабо оценили современники и который, по мнению Достоевского, входит в число «замечательных литературных деятелей нашей эпохи, сгоряча не замеченных или криво понятых поколением» (21. 289)⁴¹¹. Отметим эти слова: «криво понятых» — эта «кривизна» в понимании современниками того, что писал и говорил Н. И. Соловьев, и стала одним из сюжетобразующих факторов в романе «Бесы».

В своих статьях Соловьев жестко придерживался избранной им концепции «эстетической критики», провозглашая независимость литературы от экономики и связывая ее с духовными запросами человека, ищущего смысл своей жизни. Об этом он писал не только в указанных статьях журнала Достоевского, но и в публикациях в «Отечественных записках», «Всемирном труде», «Русском вестнике», в статьях, посвященных творчеству Гончарова и других писателей. Основная стратегия его деятельности — ниспровержение «реальной критики» Н. Г. Чернышевского, Д. И. Писарева, В. А. Зайцева, М. А. Антоновича, В. П. Буренина и др. Особенность восприятия статей Соловьева современниками заключалась в том, что написанные страстно, с большим воодушевлением и пафосом, они неизменно встречали свист и улюлюканье в среде нигилистически настроенной «передовой общестственности». Колорит «затхлости» его идеологии придавало нескрываемое следование заветам В. Г. Белинского, а также канонам эстетики немецкой классической философии, связывающих в одно целое этику, эстетику и онтологию.

Он писал: «Идеи морали неразрывно связаны с идеями красоты, этика — с эстетикой; нравственное чувство есть не что иное как чувство эстетическое, примененное только к действительной жизни»⁴¹². Отсюда ясно, что любой текст, находящийся в противоречии с нравственным чувством (бытийным

⁴⁰⁹ См.: Летопись жизни и творчества Ф. М. Достоевского. Т. 2: 1865–1874. СПб., 1999. С. 274.

⁴¹⁰ *Никитенко А. В.* Примечания // Никитенко А. В. Дневник: В 3 т. Т. 3. [Л.], 1956. С. 416.

⁴¹¹ В «Примечаниях к статье “Севастопольские подвижницы”».

⁴¹² *Соловьев Н. И.* Теория безобразия. С. 4.

самоощущением человека), становится бессмысленным и несостоятельным. Писания авторов «Русского слова», в которых утверждалось прямо обратное и с которыми воевал журнал Достоевского, он воспринимал как прямую угрозу человечеству, чьей нравственно-эстетической опорой бытия является Красота, со стороны «эстетики безобразия», направленной на то, чтобы лишить человека смысла его бытия, обратив в животное. В своей одноименной статье он оперирует данными естествознания, концепциями Чарльза Дарвина, Томаса Бокля, Карла Риттера и Адольфа Кетле, стремясь победить «научную критику» ее же оружием. Согласно его логике, базисом современного общества является духовная культура, основным генератором которой является литература, в то время как наука «ничего не может объяснить, кроме физиологической сущности явлений. Группировать же и улавливать эти явления и определить их жизненный смысл может только искусство. Оно только дает нам средство к высшему уразумению жизни»⁴¹³. Эта «мизерная и слабая», по мнению М. А. Антоновича, мысль Соловьева⁴¹⁴ вызывала у «нигилистов» желание тут же подключить к этой концепции имена деятелей искусства, формируя, по их мнению, явный парадокс: «...каким образом *Моцарт и Фанни Эльслер, Тальма и Рубини* ухитрились бы пристроить свои великие дарования к какому-нибудь разумному делу», спрашивал Д. И. Писарев⁴¹⁵, недвусмысленно давая понять, что он понимает под «разумным делом».

Теория «общественной пользы», понятая «нигилистами» в марксистском духе, предполагавшем в экономике «базис общества», критиковалась Соловьевым во всех его статьях, начиная с первой. Не без иронии он писал о критиках «Современника», без конца пережевывающих «до тошноты» «Бокля, Льюиса и Дарвина»⁴¹⁶. В следующей своей работе, «Теория пользы и выгоды», он опровергал заявленную теорию тем, что человек не исчерпывается «насущным», не сводится к физиологическому объекту, организму, живущему исключительно материальными потребностями. Такой подход он считал ошибочным, ограничивающим человека и искажающим его историческую роль в мироздании, ведь пресловутый «хлеб насущный» не будет нужен человеку, потерявшему смысл своей жизни⁴¹⁷. Эти мысли Достоевский воспринимал как свои собственные и потому мог написать: «В одном из самых последних № прекратившегося в то время журнала “Эпоха” (чуть ли не в самом последнем) была помещена большая критическая статья о знаменитом романе Чернышевского

⁴¹³ Соловьев Н.И. Теория безобразия. С. 8.

⁴¹⁴ См.: Примечания А.И. Батюто, И.А. Битюговой, К.А. Кумпан, Н.С. Никитиной, Т.И. Орнатской, В.А. Туниманова, Г.М. Фридендера, Н.А. Хмелевской (20. 424).

⁴¹⁵ Писарев Д.И. Реалисты // Писарев Д.И. Литературная критика: В 3 т. Т. 2. Л., 1981. С. 136–137.

⁴¹⁶ Соловьев Н.И. Теория безобразия. С. 12.

⁴¹⁷ Соловьев Н.И. Теория пользы и выгоды // Эпоха. 1864. № 11 (ноябрь). Отд. 9. С. 2.

«Что делать?». Эта статья замечательная и принадлежит известному перу» (20. 423–424).

Сам Соловьев не тушевался под градом жесточайшей критики со стороны значительно превосходивших его сил, но продолжал будоражить «демократический лагерь» разного рода уколами, например: «Что такое нигилисты? Это не мужчина и не женщина, это какое-то бесполое существо, гермафродит в юбке»⁴¹⁸. Он писал: «Красота и истина — два идола, которым люди будут вечно поклоняться. Отрицатели искусства думают не так. <...> они утверждают, что воображением и сердцем совсем не нужно жить <...> поэт же нечто вроде горохового шута»⁴¹⁹. За эти и подобные им формулировки Соловьев подвергался моральному избиению со стороны «нигилистов».

Д. И. Писарев называл «Эпоху» «журнальной богадельней» за совершенно архаические, по его мнению, взгляды на роль искусства в жизни общества. Главной мишенью для критика, разумеется, был Соловьев, «начавший с недавнего времени украшать своими статьями критический отдел “Эпохи”». Отмечая те же самые свойства стиля Соловьева, что и Достоевский, — «невинность и простодушие этого писателя сквозят в каждой его строке», — Писарев усматривал в его статьях черты зловредного эстетизма, стоящего на пути прогресса. Согласно его мнению, функция Соловьева в журнале «Эпоха» состоит в том, чтобы «сокрушаться и скрежетать зубами по поводу каждой из моих критических статей»⁴²⁰. Основная же причина этого «зубовного скрежета» — идеологическая отсталость Соловьева, который не желает принять за истину учение Маркса и Дарвина и тем самым становится главной мишенью для «нигилистов», борющихся против враждебной им идеологии, ставящей «Пушкина» выше, чем «сапоги». Подвергая Соловьева моральному избиению, Писарев учил: «Эстетика, безотчетность, рутинка, привычка — это всё совершенно равносильные понятия», отсюда эстетик — это «чувствительный туняедец»⁴²¹.

Даже на фоне известного неделикатного стиля статей «реалистов», трактующих взгляды своих оппонентов, выпады против Соловьева поражали грубостью и цинизмом. Такие термины, как «тупоумие», «бессовестность», «пегий критик», «вопли», сочетались с утверждением, что в его голове царит «невообразимый хаос», а в своих статьях он лжет «самым бессовестным образом»⁴²². В своей известной работе «Реалисты» Писарев многократно

⁴¹⁸ Соловьев Н. И. Искусство и жизнь: В 3 т. Т. 2. М., 1869. С. 12.

⁴¹⁹ Соловьев Н. И. Теория безобразия. С. 2.

⁴²⁰ Писарев Д. И. Прогулка по садам российской словесности // Писарев Д. И. Литературная критика. Т. 2. С. 267, 281, 302–305.

⁴²¹ См.: Русское слово. 1864. № 10. С. 26.

⁴²² Писарев Д. И. Прогулка по садам российской словесности. С. 315.

подчеркивает, что «новому человеку» не нужно искусство, «Рахметов может обходиться без <...> шекспировской драмы»⁴²³. Смысл «нигилизма», как он выглядит в глазах идеологических соперников, Писарев с сарказмом формулирует как отрицание всего того, «из чего нельзя изготовить обед, сшить платье или выстроить жилище голодным и прозябшим людям. Понимая нас таким образом, они, конечно, должны были ожидать, что мои размышления о науке и искусстве будут заключать в себе бесконечные упреки Шекспиру, Гёте, Гейне и другим подобным негодьям за трату драгоценного времени на непроизводительные занятия. Они ожидали, вероятно, что я так и пойду косить без разбору: Шекспир — не Шекспир, Гёте — не Гёте, черт мне не брат, все дураки, и знать никого не хочу»⁴²⁴. Эта самоирония никого обмануть не могла, на самом деле именно это, по сути, «нигилисты» и утверждали. Сам Писарев через несколько страниц своей статьи утверждает, что его «радует увядание нашей беллетристики как симптом возрастающей зрелости нашего ума»⁴²⁵. Что же касается его главного противника, Н. И. Соловьева, то, по мнению Писарева, в его писаниях «нет никакого осязательного смысла, а есть только бессильное желание обляять и оклеветать» (речь идет об эмансипации женщин)⁴²⁶, а свои сведения о предмете полемики Соловьев собирал в «овощной лавочке» или в «распивочном заведении»⁴²⁷. Наполненная бранью и издевательствами статья Писарева стала высшей по накалу страстей точкой в журнальной полемике о роли искусства в жизни современного общества. Трудно найти представителя «демократической» критики, который не бросил бы свой камень в Соловьева, — это также Н. П. Огарев, М. А. Антонович, П. Н. Ткачев, ему доставалось за «стриженных нигилистов»⁴²⁸, «маскарадное кривляние»⁴²⁹ и «гермафродитов в юбке»⁴³⁰. Статья Писарева «Реалисты» создала Соловьеву репутацию бездарного литератора, глупого ретрограда, полностью потерявшего связь с реальностью.

Новый этап травли Соловьева со стороны представителей «демократического лагеря» наступил после появления его сборника статей в 1869 г. — новая волна критических отзывов обрушилась на его голову. М. Е. Салтыков-Щедрин дал уничижительную оценку его трудам в анонимной рецензии «Отечественных записок» (1871 г.), в ней царила ирония относительно любимой мысли Соловьева — что «исправление жизни» возможно, лишь если в нее удастся

⁴²³ Писарев Д. И. Реалисты. С. 11.

⁴²⁴ Там же. С. 124.

⁴²⁵ Там же.

⁴²⁶ Писарев Д. И. Прогулка по садам российской словесности. С. 303.

⁴²⁷ Там же.

⁴²⁸ Соловьев Н. И. Искусство и жизнь. Т. 1. С. 293–294.

⁴²⁹ Там же. Т. 2. С. 172–173.

⁴³⁰ Ткачев П. Н. Примечания // Ткачев П. Н. Соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1975. С. 613–614, 622.

«вдохнуть животворное начало» красоты⁴³¹. С не менее жесткими оценками выступили и другие печатные органы, например «Дело» Н. В. Шелгунова. Слава беспримерного донкихотствующего поборника «чистого искусства» окончательно закрепились за Соловьевым после его статьи «Идеалы», опубликованной в 1867 г. в научно-литературном журнале «Всемирный труд».

В борьбе Соловьева с «нигилистами» постоянно фигурировало имя Вильяма Шекспира. В полемике с Писаревым критик воспроизвел большой кусок его статьи, касающийся Шекспира, добавив свои рассуждения о смысле слов и поведения Гамлета⁴³². Постоянные столкновения на тему «Шекспир или сапоги» между Соловьевым и критиками «демократического лагеря» заставили Писарева воспроизвести «шекспировский конфликт» в статье «Реалисты». С другой стороны, ясно, что именно теория утилитаризма, в карикатурном виде представленная Писаревым, и царствовала в умах большей части представителей «демократического лагеря». Что касается литературы, она отодвигалась на второй план, являя собой еще один, хотя и не лучший, способ донести до человека научные знания; что касается «художественности», то хоть бы ее и не было: «От формы требуют только, чтобы она не мешала содержанию, то есть чтобы тяжелые и запутанные обороты речи не затрудняли собою развитие мысли»⁴³³. Никаким образом, по его мнению, художественная литература не помогает «умственному или нравственному совершенствованию человечества», являясь чем-то вроде «рюмки очищенной водки» или «трубки махорки», но и то, и другое равно по своей ценности «взвизгиваниям Ольриджа в роли Отелло»⁴³⁴. Не находя различий между всеми этими явлениями, Писарев с сарказмом призывает на помощь Соловьева, чтобы он помог найти в них хоть какую-нибудь пользу⁴³⁵; единственным достойным человека применением его разума является, по мнению Писарева, наука⁴³⁶.

Претензии Соловьева к утилитаристам и теории «пользы» сводились к двум основным тезисам: 1) польза не является конечным пунктом усилий человека по определению себя в мире и имеет относительный характер, 2) польза окрашена идеей эгоизма, который прямо ведет к безнравственности. В то время как искусство фиксирует усилие человека в высшем акте самопознания и самоопределения, а также связывает людей нравственно, воспитывает в них чувство любви и уважения к другому. Заканчивая свою статью «Теория пользы и выгоды», он саркастически называет «утилитаризм» путем

⁴³¹ См.: *Салтыков-Щедрин М. Е.* «Суета сует». Соч. Николая Соловьева. М., 1870 // Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: В 20 т. Т. 9. М., 1970. С. 392–395.

⁴³² *Соловьев Н. И.* Теория безобразия. С. 3.

⁴³³ *Писарев Д. И.* Реалисты. С. 131.

⁴³⁴ Там же. С. 136.

⁴³⁵ Там же. С. 137.

⁴³⁶ Там же. С. 151.

к самоуничтожению человечества, который предлагает «сигары вместо Шекспира»⁴³⁷.

Следует отметить, что Соловьев был поклонником и во многом единомышленником Т. Н. Грановского, основного прототипа Степана Трофимовича Верховенского. В своей последней статье «Разлад. Критика критики» в журнале Достоевского он прямо указывает на его выдающуюся роль в формировании идеологии целого поколения: «Наше предшествующее поколение было преимущественно поколение дворян. И большая честь и заслуга этого сословия, что оно произвело ряд гуманных личностей, которые сгруппировались вокруг Грановского. Теперешнее модное поколение есть большей частью поколение семинаристов: нигилизм есть своего рода семинаризм, оторвавшийся от своего слоя. Но один из людей прежнего времени (Тургенев) окрестил, сказал похвальное и вместе надгробное слово этому направлению. Будущее поколение, как кажется, есть поколение народа и людей, которые сумеют к нему как следует примкнуть. Дети и народ наше будущее»⁴³⁸.

Сочувственные воспоминания о своем рано умершем друге и единомышленнике Н. И. Соловьеве Достоевский положил в основу эпизода романа «Бесы», где на подобного рода жертвенный бой с обнаглевшими «нигилистами», высоко подняв свое знамя красоты и правды, выходит Верховенский-старший — трагическая и трогательная тень дорогих для писателя и безвозвратно ушедших 1840-х гг.

2.10. Имя и труды Григория Богослова в творческой истории романа «Братья Карамазовы»

Св. Григорий Богослов (Назианзин) отсутствует в списке православных писателей, произведения которых, по общему признанию, оказали влияние на творчество Ф. М. Достоевского. Его имени нет в «Летописи Ф. М. Достоевского»⁴³⁹, а также в наиболее полном к настоящему моменту своде книг, находившихся в поле зрения писателя, «Библиотеке Ф. М. Достоевского»⁴⁴⁰; зафиксировано оно в публикации черновых записей к роману «Идиот» в Полном собрании сочинений Ф. М. Достоевского (9. 249), не попав при этом в именной указатель издания. До сих пор не обнаружено никаких прямых свидетельств знакомства писателя с житием и произведениями Григория Богослова; можно лишь утверждать, что писатель знал это имя, размышлял о его

⁴³⁷ Соловьев Н. И. Теория пользы и выгоды. С. 16.

⁴³⁸ Летописец [Соловьев Н. И.] Разлад (Критика критики) // Эпоха. 1865. № 2 (февр.) Отд. 9. С. 38.

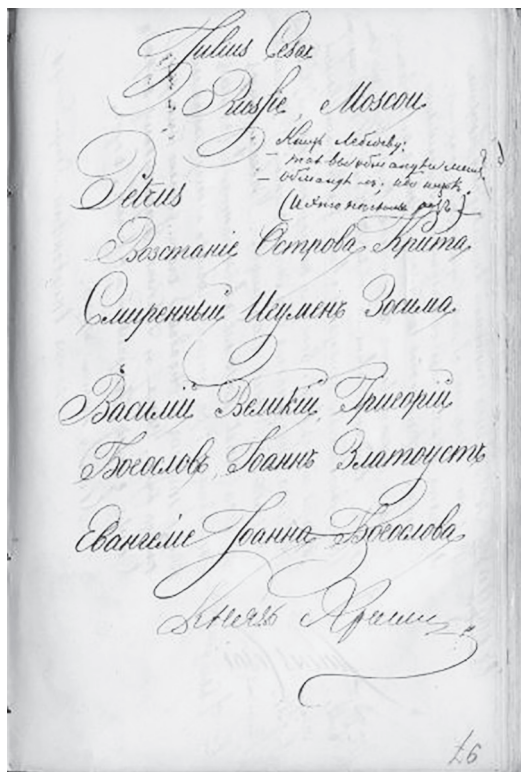
⁴³⁹ Летопись жизни и творчества Ф. М. Достоевского. СПб., 1993–1999.

⁴⁴⁰ Библиотека Ф. М. Достоевского. Опыт реконструкции. Научное описание. СПб., 2005.

жизни и произведениях, записывая его особым «каллиграфическим» способом в своей записной тетради (илл. 12)⁴⁴¹. Изучение специфики использования этой формы записи в творческом процессе Достоевского показало, что такого рода идеограммы возникали в тетрадях писателя отнюдь не случайно. «Каллиграфические» записи имен в тетрадях Достоевского сопутствовали обдумыванию определенных идей, событий или фактов, связанных с обстоятельствами личной судьбы или почерпнутых им из произведений того или иного писателя или деятеля мировой истории. На основе ряда событий, отобранных в процессе такого размышления, сопровождаемого каллиграфическим письмом, формировалась затем фабульная основа того произведения, над которым работал в данный период Достоевский.

Запись имени определенного лица становилась способом некой графически идеальной фиксации характера, становящегося затем прототипом персонажа, утверждаемого в формирующемся художественном мире⁴⁴². Учитывая эти обстоятельства, можно утверждать, что, вне зависимости от степени знакомства Достоевского с трудами и житием Григория Богослова Назианзина, его имя находилось в орбите внимания писателя, в 1868 г. работавшего над построением сюжета романа «Идиот» — о жизненном пути нравственно совершенного человека в условиях России XIX в.

Произведения и жития Григория Богослова начиная с конца XVIII в. часто публиковались в периодической печати и в виде отдельных изданий⁴⁴³. Нельзя



Илл. 12. РГАЛИ. Ф. 212. Оп. 1. Ед. хр. 7. С. 97

⁴⁴¹ Записи на странице: «Восстание острова Крита», «Moscou», «Julius Cesar», «Василий Великий», «Григорий Богослов», «Иоанн Златоуст», «Евангелие Иоанна Богослова», «Князь Христос», «Petrus» (РГАЛИ. Ф. 212. Оп. 1. Ед. хр. 7. С. 97).

⁴⁴² См.: Баршт К.А. Рисунки в рукописях Достоевского. С. 112–130.

⁴⁴³ См: Слово первое защитительное Святого Отца нашего Григория Назианзина, по случаю бегства его, по рукоположении во Пресвитера, в Понт и возвращения оттуда, о том, каков сан священства и каков должен быть епископ. СПб., 1840; Святого отца нашего

не учитывать, что сам Григорий Богослов позиционировал себя не просто как борца с арианами за правильное понимание Троицы, но как поэта и философа. Не только 45 «слов», но и стихотворения Григория Богослова («Песнопения таинственные»), его «Мысли» и «Двустиишия» являются важнейшей частью его литературного наследия, они неоднократно печатались при жизни Достоевского⁴⁴⁴. Биограф свидетельствует, насколько высоко ценил литературное творчество сам Григорий Богослов: «...упражнение в стихотворстве <...> по собственному его признанию, доставляло ему ту же пользу, какую и труды собственно подвижнические»⁴⁴⁵; его житие, которое, по сути, есть исповедальная автобиография, обладает выдающимися художественными достоинствами. Хорошо известен повышенный интерес Достоевского к произведениям этого жанра. Кроме того, Достоевского могла привлечь к трудам Григория Богослова поразительная, даже на фоне исповедальных подвигов других святых, откровенность позиции повествователя, близкая по степени обнаженности личных движений души к «Исповедям» Августина или Руссо⁴⁴⁶; один из законодателей догматического богословия по стилю мышления и письма догматиком не был; он не раз выражал свою склонность к изящной словесности, философии и научному знанию. Обращают на себя внимание также остроумие и необычный для православного епископа парадоксализм мышления Григория, который, к примеру, предположил, что если бы население Земли

Григория Назианзина пять слов о богословии. СПб., 1841; Творения иже во святых отца нашего Григория Богослова, архиепископа Константинопольского // Творения святых отцов в русском переводе с Прибавлениями духовного содержания, издаваемые при Московской духовной академии. М., 1843. Ч. 1–2; М., 1844. Ч. 3–4; Творения иже во святых отца нашего Григория Богослова, архиепископа Константинопольского. 2-е изд. Ч. 1–2. М., 1851; Житие святого Григория Назианзина, архиепископа Константина града, писанное им самим, с присовокуплением поэмы на несчастья в его жизни, с картиною. М., 1842 (2-е изд.: 1845; 3-е изд.: 1857). Ранее выходило житие Григория Богослова в другом переводе с французского, «изданием Н. Новикова и компании»: Житие св. Григория Назианзина, писанное им самим, с присовокуплением философической поэмы на несчастья в его жизни. М., 1783. Писатель также мог познакомиться с трудами и житием Григория Богослова по изданию: Богословский трактат, или Христианское рассуждение о четырех последних человека. I. О смерти. II. О суде. III. О муках геенских. IV. О радостях небесных. С присовокуплением надгробного слова, говоренного Святым Григорием Назианзином на блаженную кончину Святого отца нашего Василия Великого, архиепископа Кесарии Каппадокийския. СПб., 1795.

⁴⁴⁴ *Григорий Богослов*. Стихи («О печали». «О Сыне». «О Святом Духе». «О мире»). Мысли. Двустиишия // Творения иже во святых отца нашего Григория Богослова, архиепископа Константинопольского. М., 1844. Ч. 4. С. 215–277, 360–363, 364–369.

⁴⁴⁵ *Жизнь св. Григория Богослова* // Прибавления к изданию творений Святых Отцов. Год первый. М., 1843. С. 71.

⁴⁴⁶ «Сей собор утвердил меня на кафедре Епископской, не внемля ни воплю, ни стенанию моему. Впрочем, я несильно противился... <...> я в великих делах самоуверен, как и всякий другой» (Житие св. Григория Назианзина, писанное им самим, с присовокуплением поэмы на несчастья в его жизни. М., 1842. С. 188–189).

составляли исключительно «одни плуты», то человечеству было бы значительно легче — «менее бы человеки друг другу вредили»⁴⁴⁷, так как систематически в нашем мире «добрые бывают добычею злых», что порождает массу проблем⁴⁴⁸. Такого рода логических конструкций немало в его произведениях.

В произведениях Достоевского, особенно в романе «Братья Карамазовы», можно обнаружить сюжетные ходы и эпизоды, сходные с описанными в текстах Григория Богослова. Следует отметить, что нахождение аллюзий на писания отцов церкви представляет собой особенную сложность еще и потому, что в богословских текстах разных авторов часто наблюдается хорошо понятное сходство в темах, мотивах и сюжетах; кроме того, многоуровневую цитатную сеть образуют ссылки на Священное Писание и предшественников, других богословов, философов и писателей. Например, в текстах Григория Богослова налицо ссылки не только на Священное Писание, Иоанна Златоуста, других его предшественников, но и на философов, далеких от христианства, например Платона. Стиль изложения в произведениях Григория Богослова отличается большой живостью, искренностью и непосредственностью, что не могло не понравиться Достоевскому; его автобиографическое житие есть настоящее произведение словесного искусства, не говоря уж о его прозаической поэме «О несчастиях моей жизни», жанр которой весьма близок к «Поэме» Ивана Карамазова. Григорий Богослов как подвижник, философ и поэт — биографическая модель, которую стремился осуществить в своей жизни Достоевский и на уровне личной судьбы, и в судьбах героев своих произведений⁴⁴⁹.

С каким изданием жития и/или трудов Григория Богослова познакомился Достоевский, можно лишь предполагать. Учитывая два обстоятельства: время появления каллиграфической записи «Григорий Богослов» в записной тетради Достоевского и его пребывание за границей во время создания этой записи, — это могли быть издания с конца XVIII в. по 1867 г., когда он в середине лета вместе с А. Г. Достоевской уехал за границу. Возможным ключом к разгадке может служить соседство имени Григория Богослова с каллиграфически написанными рядом именами Василия Великого и Иоанна Златоуста; эти три имени явно образуют на странице графически-композиционное и смысловое единство. В связи с этим нельзя не обратить внимание на то, что как раз в 1867 г. вышла небольшая брошюра, название которой содержало тождественную комбинацию из трех имен⁴⁵⁰. На прилагаемой к изданию литографии

⁴⁴⁷ Там же. С. 105.

⁴⁴⁸ Там же. С. 106.

⁴⁴⁹ См.: Там же. С. 36 (прим. «а»).

⁴⁵⁰ Житие святых вселенских святителей и учителей Василия Великого, Григория Богослова и Иоанна Златоуста. (С приложением хромолитографии, изображающей сих святителей). СПб., 1867.

трое святых изображены стоящими рядом, с явным намеком на то, что в качестве исторических личностей они образуют единое целое.

Возможно также, что Достоевский познакомился с творениями и житиями трех святителей по весьма известному и популярному в середине XIX в. православно-просветительскому периодическому изданию «Творения Святых Отцов в русском переводе», которое сопровождалось историко-богословским журналом «Прибавления к творениям Святых Отцов». Издание выходило с 1843 по 1891 г., по 1–4 книжки ежегодно, с перерывами (1843–1864, 1871–1872, 1880–1891). Отметим, что в первых четырех томах этого издания (по два тома в 1843 и 1844 гг.) вышли творения Григория Богослова (Т. 1–4), а в 1845–1848 гг. — творения Василия Великого (Т. 5–10). Параллельно этому в первом номере «Прибавлений к творениям Святых Отцов» вышла обширная и весьма информативная статья М. Салмина «Жизнь Григория Богослова»⁴⁵¹, во втором — «Жизнь св. Василия Великого» А. Горского (1845), в третьем — «Жизнь Иоанна Златоуста в распространении Евангелия между язычниками» Д. Левицкого (1844)⁴⁵². Здесь еще один пример соседства имен Григория Богослова, Василия Великого и Иоанна Златоуста, однако, разумеется, это могли быть другие издания, в добавление к упомянутым или вместо них⁴⁵³.

Интерес Достоевского к жизнеописанию выдающегося православного подвижника, поэта и философа мог возрасти в период работы над романом о «положительно прекрасном человеке», «князе-Христе», и далее, в продолжение этой темы, во время написания «Братьев Карамазовых». Однако, если нет прямых доказательств знакомства Достоевского с трудами и житием Григория Богослова, то налицо ряд смысловых совпадений, тематических сближений и мотивных связей, которые можно обнаружить в опубликованных при жизни Достоевского текстах Григория Богослова и в романе «Братья Карамазовы», особенно в описании жития старца Зосимы и в его поучениях, записанных Алексеем Карамазовым.

В «Примечаниях» к роману «Братья Карамазовы» в Полном собрании сочинений писателя указывается на несколько прототипов старца Зосимы, главные среди которых — оптинский старец Амвросий⁴⁵⁴, святитель Тихон

⁴⁵¹ Жизнь Св. Григория Богослова // Прибавления к изданию творений Святых Отцов. Год первый. М., 1843. С. 5–72.

⁴⁵² См.: Указатель к творениям Святых Отцов с прибавлениями духовного содержания за двадцать лет (1843–1862). М., 1863.

⁴⁵³ В том же 1868 г. вышло двухтомное издание писаний св. Григория: «Творения иже во святых отца нашего Григория Богослова, архиепископа Константинопольского».

⁴⁵⁴ См.: *Геннадий (Беловолов), свящ.* Оптинские предания о Достоевском // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 14. Согласно свидетельству К. Н. Леонтьева, в Оптиной пустыни роман «Братья Карамазовы» православным сочинением «не признают, и старец Зосима ничуть ни учением, ни характером на отца Амвросия не похож. Достоевский описал

Задонский⁴⁵⁵, святой Зосима (Захарий) Тобольский (см.: 15. 456–457)⁴⁵⁶. Немало интересных соображений о православных деятелях, которые могли попасть в орбиту внимания Достоевского в русле работы над романом «Братья Карамазовы», содержится в работе М. С. Альтмана⁴⁵⁷. Р. Я. Клейман указывает на имя Паисия Величковского⁴⁵⁸; есть еще предположение, что на формирование монастырской темы в «Братьях Карамазовых» оказало влияние житие старца иеросхимонаха Анатолия (Потапова), келейника и ученика старца Амвросия, в роли прототипа Алеши Карамазова. Существует также версия, что прототипом Зосимы является старец Леонид, ученик Паисия Величковского, признанный «возобновителем старчества» на Руси⁴⁵⁹. В числе православных святых, попавших в поле зрения писателя и сыгравших определенную роль в формировании идеологии романа, называются также Исаак Сирина, Иоанн Лествичник, Феодосий Печерский, Нил Сорский⁴⁶⁰. Н. Ф. Буданова указывает, что интерес к произведениям православных писателей со стороны Достоевского отмечен с начала 1860-х гг., однако некоторые тексты сопровождали его всю жизнь с раннего детства. Это относится к трудам Иоанна Лествичника, Исаака Сирина, Нила Сорского, книгам Священного Писания (Ветхий и Новый Заветы, в том числе Книга Иова в русском переводе), исследователь называет также «Псалтирь, Часослов, богослужебные каноны; труды Отцов Церкви; книги по истории церкви, жития святых; любимая книга Достоев-

только его наружность, но говорить его заставил совершенно не то, что он говорит, и не в том стиле, в каком Амвросий выражается» (цит. по: Достоевский и его время. Л., 1971. С. 214).

⁴⁵⁵ Об этом Достоевский написал Н. А. Любимову 7 (19) августа 1879 г. из Эмса: «Эта глава (“О Священном Писании в жизни отца Зосимы”) восторженная и поэтическая, прототип взят из некоторых поучений Тихона Задонского, а наивность изложения — из книги странствований инока Парфения» (30. 102).

⁴⁵⁶ См. об этом: *Котохов И. С.* Памятная историческая записка, или летопись, о городе Кузнецке с начала его основания и о некоторых событиях и о прочем, учиненная в 1867 году и последующих за оным и Прочие записки, к ней для памяти принадлежащие // Научная библиотека Томского государственного университета. Отдел рукописей и книжных памятников. Витр. 783. Л. 24 об. См. также: Преподобный старец Зосима Верховский. Творения. Сергиев Посад: Свято-Троицкая Сергиева лавра, 2006; *Андрианов А. Ю.* Скитская и монастырская жизнь первой трети XIX в. в трудах отца Зосимы (Верховского) // Православие и русская народная культура. Кн. 2. М., 1993.

⁴⁵⁷ *Альтман М. С.* Прообразы старца Зосимы // Достоевский и его время. С. 213–216.

⁴⁵⁸ Исследователь утверждает преемственность духовных традиций «великого старца» по цепи «Паисий — Зосима — Алеша — мальчики» (см.: *Клейман Р. Я.* 1) На перекрестке культур // Русское слово. 1990. № 3. С. 43–48; 2) Житие и труды Паисия Величковского в контексте славяно-молдавских культурных связей // И дым Отечества... С. 43–56).

⁴⁵⁹ *Леонтьев К. Н.* Оптинский старец Амвросий // Гражданин. 1891. С. 305, 313; *Сальвестрони С.* Библейские и святоотеческие источники романов Достоевского. С. 124.

⁴⁶⁰ Достоевский писал о «старцах» в «Дневнике писателя» за 1876 г. как о носителях высоких религиозно-нравственных и исторических идеалов русского народа (22. 43–44). См. также: *Плетнев Р. В.* Сердцем мудрые: (О «старцах» у Достоевского). С. 73–92.

ского «Сказание о странствии и путешествии по России, Молдавии, Турции и Св. Земле постриженника Святыя Горы Афонския инока Парфения» (1856); книги о Христе православных, католических и протестантских богословов; работы современных Достоевскому церковных писателей — Т. И. Филиппова, И. Л. Янышева, А. М. Иванцова-Платонова». Судя по всему, Достоевского интересовала также история раскола и старообрядчества⁴⁶¹.

Особенность фабулы «Братьев Карамазовых» предопределила интерес Достоевского к образу жизни и житиям отцов церкви и известных старцев; эти тексты оставили более или менее явный аллюзивный след в «Поучениях» старца Зосимы. Например, в записанных Алешей Карамазовым рассуждениях Зосимы содержится скрытое цитирование известного эпизода из жития Сергия Радонежского (встреча святого с медведем, которому он дал кусок хлеба)⁴⁶². Отношения между старцем Зосимой и Алешей Карамазовым заставляют вспомнить о подобного же рода связи между Тихоном Задонским и его учеником Никандром Бахтеевым, которого он поучал «словом Божиим»⁴⁶³. История с пострижением в монахи молодого офицера, рассказанная Зосимой, напоминает эпизод из жизни Дмитрия Александровича Брянчанинова, ставшего впоследствии архимандритом Троице-Сергиевой лавры, затем получившего сан епископа (Кавказского) и в последние годы жизни принявшего старчество⁴⁶⁴. В романе Достоевского можно также обнаружить аллюзии на жития Зосимы Палестинского (VI в.), Зосимы Соловецкого (ум. 1478), Марии Египетской (ум. 1522), Серафима Саровского (1759 (по другим данным 1754) — 1833). Такому обилию прототипов Зосимы не следует удивляться. В этом персонаже Достоевского очевиден собирательный образ идеального христианина, для формирования которого в истории православия можно найти немало реальных оснований и конкретных примеров. Однако не исключено, что в качестве одного из претекстов истории жизни Алеши Карамазова, описанной на первых страницах романа, могло быть житие (написанное им самим) Григория Богослова (Назианзина), архиепископа Константинопольского.

В первой главе первой части «Братьев Карамазовых», описывая «историю одной семейки», писатель особо акцентирует внимание читателя на обстановке всеобщего упадка, разложения и разврата, царящей в Скотопригоньевске, и в частности в семье Карамазовых. Отметим, что подобного же рода ситуация описана в житии Григория Богослова. Каппадокия, откуда он был родом, считалась в эти годы известным гнездом разврата, а ее жители — «вероломными,

⁴⁶¹ См.: *Буданова Н. Ф.* Книги, подаренные Ф. М. Достоевскому в Оптиной пустыни. С. 32.

⁴⁶² См.: *Буданова Н. Ф.* Достоевский и преподобный Сергей Радонежский. С. 199–200.

⁴⁶³ Житие святителя Тихона Задонского. Задонск, 2005. С. 98.

⁴⁶⁴ См.: *Беловолов Г. В.* Старец Зосима и епископ Игнатий Брянчанинов // Достоевский: Материалы и исследования. Т. 9. С. 170–171.

лживыми и хитрыми». В те годы бытовала поговорка: «Змея, укусив каппакодийца, умерла»⁴⁶⁵. Отец Григория Богослова, как и Федор Павлович Карамазов, был богатым человеком, далеким от христианского взгляда на мир, придерживался языческих верований и входил в «секту озаренных текстов»; правда, к концу жизни под влиянием жены крестился и даже стал архидьяконом. Мать будущего святого была настоящей христианской подвижницей. Время, в которое жил Григорий, было временем упадка и разрушения Римской империи, во многом способствовавшего быстрому распространению христианства в Европе. На этот период и коренную связь жития Алеши Карамазова со своим претекстовым прародителем намекает физиономия Федора Павловича, описанная в «Братьях Карамазовых»: «...плотоядный, длинный рот, с пухлыми губами, из-под которых виднелись маленькие обломки черных, почти истлевших зубов <...> вместе с кадыком настоящая физиономия древнего римского патриция времен упадка» (14. 22).

Основная заслуга Григория Назианзина как деятеля Православной церкви — борьба с арианской ересью, которая объединила его с другими «новоникейцами», главным из которых был Василий Великий. В основном усилиями этих двух православных мыслителей было разработано учение об ипостасной структуре Троицы, отвергающее арианскую концепцию «земной природы» Иисуса Христа и сведения Троицы к Единиче⁴⁶⁶. Житие Григория Богослова повествует, как к нему на поклон прибыл некто Максим, который проявлял неистовое религиозное рвение и приверженность православию, при этом беззастенчиво лебезил и льстил, стремясь во что бы то ни стало войти в доверие к окружающим. Этим он обманул всех, включая Григория Богослова, о чем он с горечью свидетельствует в своем житии⁴⁶⁷. Возможным намеком на этот эпизод является сюжетная линия помещика Максимова в романе «Братья Карамазовы». «Преназойливый» и беспринципный «старичишка», по своим моральным характеристикам похожий на Федора Павловича Карамазова (в сниженном варианте), ведет себя так же, как Максим в житии Григория Богослова. Он пытается обратить внимание окружающих на свое религиозное рвение, во время молитвы выставляя «вперед, сложив пред собой ладошками руки, от особого благоговения», что не мешает ему затем пребывать в состоянии безмерного счастья, когда он выигрывает в карты «рублик» (14. 80, 385).

⁴⁶⁵ См.: Жизнь и труды Григория Богослова // Творения во святых отца нашего Григория Богослова. М., 1994.

⁴⁶⁶ Житие св. Григория Назианзина, писанное им самим. С. 89.

⁴⁶⁷ Максим, по словам Григория Богослова, был «хитер и пронырлив», «имел он предомно такое преимущество, какое всякий искусный в беззакониях лстец имеет пред человеком, чуждым обмана и лести» (Там же. С. 99–105). См. также: Жизнь св. Григория Богослова. С. 55–56.

Предполагаемая аллюзивная сфера, связанная с текстами Григория Богослова в романе «Братья Карамазовы», могла бы включать в себя и философские эззерсисы Смердякова, по сути развивающего тезисы арианской ереси. Таков вопрос Смердякова о противоречиях в Священном Писании: «Свет создал господь бог в первый день, а солнце, луну и звезды на четвертый день. Откуда же свет-то сиял в первый день?» (14. 114). Такой же характер имеет аналитическое рассмотрение отбора представителей разных религий в процессе Страшного суда (см.: 14. 117–120), в результате чего Алеша делает вывод о еретическом «не русском» характере веры Смердякова, а Федор Павлович намекает на сектантство, называя его «казуистом» и «иезуитом». Базовым пунктом философии ариан было безграничное торжество разума, для которого не существовало никаких неразрешимых тайн; в чтении и толковании Священного Писания они широко применяли формальную логику⁴⁶⁸. Арианство было своего рода христианским позитивизмом, типологически близким к сравнительному богословию в исполнении Павла Смердякова. Подобно тому как это делали ариане, Смердяков ищет логическое объяснение библейским реалиям, прилагая свой специфический рационализм к Священному Писанию. В этом смысле он настоящий сын своего отца: гордящийся своим обликом времен «упадка Римской империи» Федор Павлович также требует от Алеши объяснения, на каком металлургическом предприятии изготавливаются крючья, которыми мучают черти грешников в аду (см.: 14. 23).

На сосредоточенные размышления Достоевского во время работы над романом «Идиот» о возможности хриstopодобия в реальности современной ему России, связанные с арианской идеей земной природы Христа, указывает каллиграфическая запись «Arius», сделанная в записной тетради к роману «Идиот» в самом начале 1867 г.⁴⁶⁹ Ария (256–336), одного из ересиархов, чьи сочинения были уничтожены поколениями борцов с его концепциями, отлучили от церкви за идею о несозданности Иисуса Христа Богом-Отцом и даже сущностной противоположности Ему⁴⁷⁰.

Описание внешности и характера Григория Богослова, совмещавшего биологическую молодость и духовную зрелость «старчества», заставляет вспомнить об Алеше Карамазове, юноше по годам и старце по духу: «...юноша ли он? — мужественно восстанет против страстей и воспользуется юностью для того, чтобы не подвергнуться чему-либо свойственному юным, но в юном теле показать старческое благоразумие... Ибо одержит победу на общем

⁴⁶⁸ См.: Житие св. Григория Назианзина, писанное им самим. С. 147–149.

⁴⁶⁹ РГАЛИ. Ф. 212. Оп. 1. Ед. хр. 5. С. 11. См.: Барут К.А. «Ariman», «Arius»: Заметки о духе загадочных записях Достоевского // Достоевский и современность: Материалы VIII Международных старорусских чтений. Новгород, 1994.

⁴⁷⁰ См. об этом: Williams R. Arius: Heresy and Tradition. London, 1987; Hanson R.P. C. The Search for the Christian Doctrine of God: The Arian Controversy. Edinburg, 1988.

позорище — на позорище вселенной, и победу не продажную. Преклоняется ли он к старости? — Но не состарится душою, встретит кончину как предустановленный день необходимого освобождения, с радостью перейдет в жизнь грядущую, где нет ни зрелого, ни старца, но все совершенны по духовному возрасту. Наделен ли он цветущею красою? — В одной красоте будет просиявать у него другая, с телесной — духовная... Безобразна ли его наружность? — Зато благороден сокровенный его человек, как цветистая и самая благоговенная роза, которая еще не раскрылась из своей оболочки, не имеющей ни цвета, ни запаха. Красный добротою паче сынов человеческих, он не даст и времени посмотреть на его внешность, обращая зрителя к иному...»⁴⁷¹ Дмитрий Карамазов говорит: «Нет, широк человек, слишком даже широк, я бы сузил. Черт знает, что такое даже, вот что! Что уму представляется позором, то сердцу сплошь красотой. В Содоме ли красота? Верь, что в Содоме-то она и сидит для огромного большинства людей, — знал ты эту тайну или нет? Ужасно то, что красота есть не только страшная, но и таинственная вещь. Тут дьявол с богом борется, а поле битвы — сердца людей» (14. 100). В этих идеях Достоевского, вложенных им в уста его персонажа, обладающего «горячим сердцем», можно увидеть параллель к концепциям Григория Богослова. По мнению последнего, граница между добром и злом проходит через сердце человека, который состоит из совмещенных двух начал, нравственно идеального и практически житейского: «...наша брань — со врагом, внутрь нас воюющим и противоборствующим, который, оружием против нас употребляя нас же самих (что всего ужаснее!), предает нас греховной смерти»⁴⁷².

Со слов Зосимы Алеша записывает: «Смеются и спрашивают: когда же сие время наступит и похоже ли на то, что наступит? Я же мыслю, что мы со Христом это великое дело решим. И сколько же было идей на земле, в истории человеческой, которые даже за десять лет немислимы были и которые вдруг появлялись, когда приходил для них таинственный срок их, и проносились по всей земле? Так и у нас будет, и воссияет миру народ наш и скажут все люди: “Камень, который отвергли зиждущие, стал главою угла”» (14. 288). В своем девятнадцатом «слове» Григорий Богослов говорит о тех незаметных и безвестных страдальцах, которые подвигают человечество к Царству Божию: «Их — служителей и свидетелей тайн Божиих, прозрителей в небесное, основателей нашего рода, опору и венцы Веры, драгоценные жемчужины, камни храма, для которого основание и краеугольный камень — Христос, то есть прекрасной полноты Церкви, их пощадив или всецело воздав Богу, совершишь ты превосходнейшее дело и для них, и для себя, и для всех нас. И я желаю, чтобы

⁴⁷¹ Жизнь и труды Григория Богослова. С. 378–379.

⁴⁷² Григорий Богослов. Слово 3 // Творения святых отцов в русском переводе с Прибавлениями духовного содержания, издаваемые при Московской духовной академии. М., 1843. Ч. 1. С. 30.

это богатство пришло тебе от нас, а не великие сокровища золота и серебра, которые теперь существуют, но вскоре существовать не будут»⁴⁷³.

Зосима находит оправдание бытию в его целесообразной организации и гармонии: «Всякая-то травка, всякая-то букашка, муравей, пчелка золотая, все-то до изумления знают путь свой, не имея ума, тайну Божию свидетельствуют, непрерывно совершают ее сами, и, вижу я, разгорелось сердце милого юноши. Поведал он мне, что лес любит, птичек лесных; был он птицелов, каждый их свист понимал, каждую птичку приманить умел; лучше того как в лесу ничего я, говорит, не знаю, да и всё хорошо» (14. 267). Григорий Богослов: «...всё прекрасно собирается к торжеству и радуется. Смотри, каково видимое! <...> Уже трудолюбивая пчела, расправив крылья и оставив улей, показывает свою мудрость, летает по лугам, собирает добычу с цветов, и иная обделывает соты, переплетая шестиугольные и одна на другую опрокинутые чашечки, и смыкая их попеременно, то прямо, то под углом, вместе для красоты и для прочности; а иная складывает мед в эти хранилища и возделывает для пришедшего гостя сладкий и без плуга возвращенный плод. О если бы поступили так и мы, Христос пчельник, мы — имеющие перед собой такой образец мудрости и трудолюбия!»⁴⁷⁴; «Подивись лучше природной смышленности бессловесных, и если можешь, представь на это свои объяснения. Как у птиц гнезда (будут ли это камни, дерева или кровли) устроены безопасно и вместе красиво, со всеми удобствами для птенцов? Откуда у пчел и пауков столько трудолюбия и искусства? У одних соты сложены из шестиугольных чашечек, обращенных одна на другую и укрепленных перегородками, которые в каждом двух чашечках пересекаются под прямым углом. И всё это с таким искусством делают пчелы в темных ульях, когда их постройки не видимы. А пауки из тонких и почти воздушных нитей, протянутых в разных направлениях, и из веществ неприметных для взора ткнут хитроплетенные ткани, которые бы служили им честным жилищем и ловили немощных для пищи. Производил ли что подобное какой Евклид, любомудрствующий о несуществующих чертах и трудящийся над доказательствами? У какого Паламида найдешь такие движения и построения войск, хотя и они, как говорят, переняты у журавлей, которые летают строем и разнообразят свой полет?»⁴⁷⁵ «Изящество и стройность единой Красоты» — один из важнейших мотивов всех сорока пяти «слов» Григория Богослова.

«Райское веселие» было одной из любимейших тем святого Григория Богослова, который находил в нем истинно христианские основания вечной жизни. Рассказывая о духовном просветлении своего брата-атеиста, также и Зосима говорит о «веселии» как о правильном состоянии носителя подлинно

⁴⁷³ Григорий Богослов. Слово 19 // Там же. Ч. 2. С. 161.

⁴⁷⁴ Григорий Богослов. Слово 44 // Там же. Ч. 4. М., 1844. С. 150.

⁴⁷⁵ Григорий Богослов. Слово 28 // Там же. Ч. 3. М., 1844. С. 42.

христианского сознания: «Матушка, не плачь, голубушка, говорит, бывало, много еще жить мне, много веселиться с вами, а жизнь-то, жизнь-то веселая, радостная!» — «Ах милый, ну какое тебе веселье, когда ночь горишь в жару да кашляешь, так что грудь тебе чуть не разорвет». — «Мама, — отвечает ей, — не плачь, жизнь есть рай, и все мы в раю, да не хотим знать того, а если бы захотели узнать, завтра же и стал бы на всем свете рай» (14. 262). Зосима продолжает: «Говорят о пламени адском материальном: не исследую тайну сию и страшусь, но мыслю, что если б и был пламень материальный, то воистину обрадовались бы ему, ибо, мечтаю так, в мучении материальном хоть на миг позабылась бы ими страшнейшая сего мука духовная. Да и отнять у них эту муку духовную невозможно, ибо мучение сие не внешнее, а внутри их» (14. 293). Эта мысль близка к написанному Григорием Богословом, который утверждает, что «временная казнь» (телесная) для человека несравненно легче, чем «вечная казнь» (духовная), которая со всей неизбежностью придет при нарушении нравственного закона: «...мучение оное адское несравненно ужаснее всякого мучения и смерти настоящая жизни... несравненно жесточе и ужаснее всякого суда человеческого, подвергающего временной казни, или смерти телесной»⁴⁷⁶.

В «Братьях Карамазовых» описывается поразившее монашескую братию тление тела покойного старца Зосимы; это становится настоящим искушением для героев романа, в их глазах проблема обретает характер философско-богословского феномена. Следует отметить, что проблема «тленного тела» — одна из тем, поднятых Григорием Богословом в его «Поэме на несчастья его жизни». Если от Зосимы ожидают чудесной сохранности его тела после смерти, то Григорий Богослов, напротив, свидетельствует, что его тело начало разлагаться и истлевать уже при его земной жизни⁴⁷⁷. Объяснение этому заключается в том, что он давно уже мертв для Земли, как он говорит, «яко уже мертв есмь»⁴⁷⁸, однако это прижизненное тление и есть признак того, что его душа полностью принадлежит Господу, что он действительно «предает себя» Богу, освобождаясь от своего тела как лишнего и тягостного балласта. В другом тексте Григорий Богослов утверждает, что подлинное призвание христианина — освобождение себя от телесности, так как телесность отсутствует у Бога, Он не может быть «телом в телах» или даже «телом невещественным»⁴⁷⁹. Если принять эту логику, то Зосима в «Братьях Карамазовых» «провонял»

⁴⁷⁶ Григорий Богослов. Слово надгробное на блаженную кончину иже во святых отца нашего Василия Великого, архиепископа Кесарии Каппадокийския // Богословский трактат, или Христианское рассуждение о четырех последних человека. С. 116.

⁴⁷⁷ Святого Григория Назианзина поэма на несчастья в его жизни // Житие св. Григория Назианзина, писанное им самим. С. 300.

⁴⁷⁸ Там же. С. 296.

⁴⁷⁹ Святого отца нашего Григория Назианзина пять слов о Богословии. СПб., 1841. С. 29.

не случайно, выражая этим меру его ухода от телесного и одновременно максимального приближения к высшему духовному состоянию.

В разделе «Таинственный посетитель» Зосима рассказывает Алеше о человеке, который пришел его убить, однако, раскаявшись, отказался от этой идеи (см.: 14. 273–283). Сходная история содержится в житии Григория Богослова. Он рассказывает, что однажды к нему пришли люди, среди которых был «один молодой человек, бледный, с долгими волосами; одежда его показывала печаль чрезвычайную», а когда посетители вышли, «молодой человек вдруг, и как бы в ужасе, бросился к ногам моим, не говоря ни слова. Вопросаю его: кто он, откуда, и зачем: но он, вместо ответа, стонал, вопил, воздыхал и ломал руки. Зрелище сие исторгнуло слезы из глаз моих. Когда же насильно его от меня вывели, он убийца твой, сказал мне один из находящихся; но Бог вразумил его, и совесть, мучающая его, привела к тебе принесть раскаянье. Теперь льет слезы за кровь, которую пролить был намерен». Исход этой истории в житии Григория Богослова сходен с описанным в поучениях старца Зосимы: святитель «уверил злосчастного сими словами: да сохранит тебя Бог, а мне, им сохраненному, должно быть человеколюбивым к тебе». Как пишет в заключение Григорий Богослов, эта история «умягчила сердца всех жителей цареградских»⁴⁸⁰.

Особый интерес вызывает «поэма» Григория Назианзина, написанная прозой и представляющая собой лирическое философское эссе. В жанрово-стилевым отношении она в большой степени сходна с «Почениями» старца Зосимы: «...два пути ведут человека к смерти. У одних сердце есть источник беззакония. Неправда, суетность, чувственные сладости, злые помышления доводят их до всякого грехопадения. Слепота им нравится, и они гибнут с веселием. Другие созерцают Бога чистым и умным оком. Тщеславная гордость мира сего — мерзость им есть; они провождают житие свое в неизвестности и в отдалении от сует мирских, попирая легкою ногою землю, грядущие, куда Господь зовет их. Приобщаясь тайнам сокровенного жития Христова, откроются они некогда во славе и сиянии. Но под ногами их рождается колючее терние; нужда обременяет их, и лукавый употребляет тысячи козней к их гибели. Часто предлагает им зло под видом блага; не будучи в силах победить их, явно обманывает и прельщает их»⁴⁸¹.

Нужно отметить, что повествовательная стратегия Григория Богослова определяется фактически исповедью, временами переходящей в молитву. Адресатом текста является или Бог, или человек, или одновременно: Бог и окружающие люди; такого же типа нарративная структура наблюдается и в «Почениях» старца Зосимы.

⁴⁸⁰ Житие св. Григория Назианзина, писанное им самим. С. 180–182. См. также: Жизнь св. Григория Богослова. С. 60–61.

⁴⁸¹ Святого Григория Назианзина поэма на несчастья в его жизни. С. 239–240.

3. АВТОР / ПОВЕСТВОВАТЕЛЬ

3.1. Письмо в повествовательной модели Ф. М. Достоевского

Говоря о повествовательной модели, мы имеем в виду закрепленную в структуре текста систему коммуникативных обменов между нарратором и персонажами, которая обеспечивает реализацию голоса автора. Трактовка деятельности автора как выражения онтологического статуса индивидуального я в диалогическом контакте с противостоящим ему *другим* подразумевает бахтинскую терминологическую традицию¹.

Осознанное формирование своего голоса или «слога» (письменного фигуратива авторского «голоса») было основным вектором жизни Достоевского не только на подступах к его первому роману «Бедные люди», но и на протяжении всего творческого пути, вплоть до Пушкинской речи 1880 г. Особую роль в формировании жанров и повествовательных инстанций в творчестве Достоевского играла, начиная с ранней юности и вплоть до последних произведений писателя, эпистолярная коммуникация.

В связи с этим основным содержанием творческих поисков Достоевского был поиск адекватной высказыванию позиции «ответного голоса», обеспечивающего тексту смысловую легитимность, а его автору — онтологическую устойчивость. Об этом свидетельствуют не только произведения Достоевского, но и его записные тетради, наполненные мнемоническими записями — следами актов рефлексии и автокоммуникации. Обычно это каллиграфические записи или записи, сделанные специальными шрифтами: «Может быть, так?», «А можно и так», «Тон» и др.² Равным образом многообразие систем

¹ «...Сознание противопоставляет себя для себя всем другим, как другим для него, свое исходящее я всем другим, находимым единственным людям, себя-причастного — миру, которому я причастен, и в нем всем другим людям. Я единственный из себя исхожу, а всех других нахожу» (*Бахтин М.М.* К философии поступка // *Бахтин М.М.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 1. М., 2003. С. 67).

² РГАЛИ. Ф. 212. Оп. 1. Ед. хр. 5. С. 44–45; Ед. хр. 3. С. 119, 124, 126; Ед. хр. 6. С. 74; Ед. хр. 12. С. 29 и др. См. об этом: *Баршт К.А.* Языки творческой рукописи Ф. М. Достоевского // *Языки рукописей: Сб. статей.* СПб., 2000. С. 122–147.

ценностей героев-хроникеров писателя и соответствующее им многообразие нарративных позиций есть выражение определенных линий, по которым двигалось онтолого-этическое самоопределение Достоевского — фундаментальное основание его дискурса.

Исходя из сформулированного еще в юности «векового вопроса», Достоевский искал словесную форму, которая могла бы максимально точно сохранять авторские смыслы в восприятии читателя. Поэтому поиск формата «письма», способного в адекватном виде транслировать в чужое сознание художественную идею, и практика авторского трансцендирования не были отдельными и изолированными друг от друга процессами. Можно положительно утверждать, что в художественно-эстетической модели Достоевского доминировала точка восприятия *другого*, от которого прямо зависело, как будет оценена та или иная идея. Повествовательная система Достоевского обладает свойством особой сосредоточенности на «чужом» или ответном слове, которое более обычного участвует в образовании смысла. Традиционно контакт между *я* и *ты*, лежащий в основании любой языковой коммуникации, применительно к ситуации «автор — читатель» понимается как взаимодействие между активным и пассивным началами (создатель — потребитель, говорящий — слушающий и т. д.). Опередив свое время, Достоевский понял эту ситуацию иначе. Для него второй участник диалога оказывается если не первичным, то как минимум равным автору создателем значения слова. На уровне жанра и повествовательной формы эта установка выражала себя в том, что любая «иная» точка видения мира, сформулированная в художественном мире Достоевского, могла оказаться повествующей: нарратор здесь легко уступает точку видения другому герою, отказываясь от приоритета своего «кругозора» в повествуемой «истории». Повествователь как воплощение кругозора и актер как герой окружения у Достоевского систематически меняются местами или всегда готовы это сделать. Речь здесь идет не о пресловутой «множественности точек зрения на мир», свойственной многим литературным произведениям, но о специфике формируемой писателем авторской точки зрения, которая легко оказывается и повествуемой, и повествующей, а иногда — и тем и другим одновременно. Школой, в которой был воспитан этот доминирующий принцип авторского слова Достоевского, была его переписка с братом Михаилом 1838–1844 гг. В первом же своем романе Достоевский попытался взять под авторский контроль не только генерацию текста, но и его последующее восприятие; эта интенция сказалась не только на темах и сюжете «Бедных людей», но и на форме переписки между двумя поочередно меняющими свои функции героями-авторами и героями-читателями. Этот коммуникативный формат далее сказался на форме всех последующих произведений писателя.

В своих поздних произведениях, организуя систему повествовательных точек зрения, Достоевский, преследуя ту же цель — избавиться от авторитетного

слова центрального нарратора, примерял на своих повествователей амплуа «неискушенного рассказчика» или «неопытного повествователя», всячески подчеркивающих свою литературную некомпетентность³. Интенция Достоевского как «конципированного» или «абстрактного» автора — передавать функцию образования смысла «другим», которые не столько говорят, сколько слушают непосредственно от своего лица. Тем самым писатель всячески избегал того, к чему явно стремился Л. Н. Толстой, — объективного описания события с точки зрения единого и онтологически цельного нарратора. Как и в первом романе «Бедные люди», во всем последующем творчестве Достоевского царствует повествовательный диалог, основанный на принципиальном равенстве *я* и *ты* и чаще всего на превосходстве слушающего над говорящим; в повествовательной системе Достоевского коммуникативное равновесие смещено от говорящего к воспринимающему, его творчество — это апофеоз *иного*. Любой персонаж Достоевского, включая и героя-повествователя, — внимательный слушатель и ответственный референт возникающих в процессе повествования тем и вопросов; смыслы, выработанные в процессе чтения его текстов, есть продукт восприятия читателя в большей степени, чем это происходит у других авторов — Л. Н. Толстого, Н. С. Лескова, И. С. Тургенева. Это свойство поэтики Достоевского избавляет нас от необходимости искать некую определенную «идеологию Достоевского» или тем более привязывать его к определенной идеологической системе из числа уже существующих.

Религия охватывает и — поглощает личную индивидуальность сияющим ликом единого универсального идеала, в то время как искусство связывает между собой несводимые друг к другу индивидуальные точки видения мира, охватывая их единым условным пространством. В эстетической коммуникации *другой* выступает как деталь «моего окружения», располагая своим собственным кругозором, принципиально нетождественным моему личному; особенность художественной системы заключается в принципиальной необратимости этого отношения⁴. В религии я признаю истину найденной

³ Повествователь «Бесов» характеризуется как литератор-профан, не умеющий и не желающий быть красноречивым и потому излагающий свою историю «по неумению» (10. 7); повествователь «Подростка» указывает, что записывает «лишь события, уклоняясь всеми силами от всего постороннего, а главное — от литературных красот», более того, литератором быть он категорически отказывается, так как счел бы «неприличием и подлостью» намерение «тащить внутренность души моей и красивое описание чувств на их литературный рынок» (13. 5); с сомнений в оправданности своего рассказывания начинает свою историю повествователь «Братьев Карамазовых» (14. 5).

⁴ В основе эстетических отношений лежит необратимость и конкретность отношения *я — ты* (*я — другой*), что является проявлением незаменимости и незаменимости онтологического статуса: «...на этом месте в это время в данной совокупности обстоятельств я единственный нахожусь — все другие люди вне меня. Эта конкретная венаходимость меня единственного и всех без исключения других для меня людей и обусловленный ею избыток моего

и существующей, осознанной в пределах возможностей моего сознания, а большей частью — за его пределами; в искусстве я повествую о мире, который представлен не как результат моего эмпирического восприятия, но как особенный способ видения с иной точки зрения, заведомо несовершенной. Религия требует отождествления личной бытийной с априорной истинной позицией, выраженной в системе предписаний и правил; мера расхождения с заявленным кодексом выражает меру ошибки: чем менее индивидуум похож на заданный идеал, тем далее отстоит от истины и возможности пути к ней. В религии идеальное видение мира со стороны *другого* образует закон для меня, каждое нарушение которого отражает степень моего расхождения с истиной. Искусство выработало способ сохранить цельными и нерушимыми индивидуальные видения, не квалифицируя их отличия как «ошибки», вместе с тем сделав возможным продуктивный и полезный контакт между ними.

Эстетическое начинается с момента чужой оценки релевантного события, связывающего два персональных видения мира, находящихся в диалоге и равноудаленных от возможности сведения каждого к некому заведомо определенному образцу. Таким образом, если религиозная коммуникация настаивает на этико-онтологическом совпадении с идеальным *другим*, то художественный текст предлагает нам позицию *третьего*, который становится агентом конвергенции наших персональных мировоззренческих отличий и тем самым создает возможность диалога между *нами* на основе, формируемой закономерностями тернарной коммуникативной схемы. Бинарная двухсоставная этическая коммуникация включается здесь в трехсоставную эстетическую, подобно тому как двухмерное пространство (плоскость) включается в трехмерное (объем). Речь идет не просто об оценке чужой оценки, но об оценке смысла и результата этического взаимодействия между «первым» и «вторым», поэтому художественная коммуникация обретает принципиальный троичный и двухуровневый характер, в отличие от этической, обладающей одноуровневой и бинарной структурой⁵. Таким образом, если в религиозной коммуникации диалог есть средство приближения к истине бытия, имеющей монологический характер, то у Достоевского диалог — сама форма бытия и основной предмет изображения, а встреча двух точек зрения на мир — главное сюжетное событие, понятое как необходимое и принципиально необратимое со-бытие.

видения по отношению к каждому из них <...>, взаимоотношение «я — *другой*» для меня в жизни конкретно не обратимо — преодолевается познанием, которое строит единый и общезначимый мир, во всех отношениях совершенно независимый от того конкретного единственного положения, которое занимает тот или другой индивидуум» (*Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности. С. 104–105).

⁵ Игнорируя это, легко прийти к вульгарному социологизму и пресловутой «теории отражения», обнаруживая в литературном произведении «отражение» того или иного явления и выстраивая на основе этой «находки» заведомо некорректный анализ текста.

Поэтому персонаж для повествователя Достоевского — это не объект изображения, но еще одно слово, параллельно с ним обращенное к миру, пусть даже слово молчащее, в которое необходимо вслушаться. С другой стороны, нарратор психологически обращен не к безличному абстрактному слушателю, но к определенному лицу; в центре дискурса находится отражение мысли от мысли *другого*; Достоевский любил манифестировать диалогический характер этого процесса, как говорит предисловие к «Кроткой»: рассказывающий историю «обращается как бы к невидимому слушателю, к какому-то судье» (24. 6). Видимо, здесь содержится объяснение смысла того «фантастического реализма», на котором настаивал писатель: окружение *другого*, выраженное в условно-фиктивном, оказывается реальным именно потому, что оно самой своей обращенностью к «голосу» автора обеспечивает реальность его сознания. В тексте «Кроткой» указывается, что, называя его «фантастическим», автор считает «его сам в высшей степени реальным. Но фантастическое тут есть действительно, и именно в самой форме рассказа...» (24. 5).

Исходя из этого, задачей художника становится увидеть мир не от себя, но от другого лица, заведомо неидеального, более того — в этой заведомой неидеальности его и заключена его ценность. В эстетическом акте трансцендирование⁶ из неразрешимой проблемы становится решаемой творческим усилием задачей, приводящей к созданию новой этико-онтологической позиции, повествующей о мире и о себе, притом — бытующей независимо от автора. Формирование для *другого* его личной точки зрения на мир и самого внешнего по отношению к нему мира (художественной реальности) переводит категории кругозора автора в категории окружения его героя. Поэтому у Достоевского нет безличных идей, известное словосочетание «лицо идеи» означает: каждая идея имеет свое лицо, принадлежа какой-то определенной точке видения мира и ее непосредственно выражая⁷. Отсюда ясно, что никакого идеологического «общего знаменателя», пусть даже самого привлекательного и ценного в культурном отношении, при такой постановке вопроса быть не может, связывание Достоевского с определенной идеологией является ошибкой, ведущей к искажению смысла его творчества⁸.

⁶ См.: Мамардашвили М. Как я понимаю философию. 2-е изд. М., 1992. С. 6.

⁷ Формируя лицо главного героя «Бесов», Достоевский помечает: «Идея обхватывает его и владеет им, но имея то свойство, что владычествует в нем не столько в голове его, сколько воплощаясь в него, переходя в натуру, всегда с страданием и беспокойством, и, уже раз поселившись в натуре, требуя и немедленного приложения к делу» (11. 130).

⁸ Об этом предупреждал Бахтин: в творчестве Достоевского нет слова «твердого, мертвого, законченного, безответного» (Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского // Бахтин М.М. Собр. соч: В 7 т. Т. 2. М., 2000. С. 154), «тщетно искать в нем системно-монологическую, хотя бы и диалектическую, философскую завершенность, и не потому, что она не удалась автору, но потому, что она не входила в его замыслы» (Там же. С. 40).

Писатель искал художественную форму, в которой на уровне структуры была бы зафиксирована принципиальная невозможность идеологического насилия одного человека над другим, пытаясь максимально полно выразить губительность такого давления в социально-общественной реальности. В основе этого лежит отказ от любых признаков какого-либо авторитетного слова, давления «авторитарной идеи» на человека, возможность подчинения которой он называл «лакейством мысли». Совершенно прав М. М. Бахтин, говоря, что для Достоевского не существует «ничьих мыслей», у него каждая мысль репрезентирует всего человека⁹. В поисках этой позиции Достоевский отказывал в праве на идеологическое давление любому тексту, даже столь важной для него книге, Евангелию, подчеркивая, что главное в ней — это зафиксированная определенная точка зрения на мир, именно это является ее основной ценностью. Переноса, как обычно, акцент с говорящего на слушающего, Достоевский указывал, что само Евангелие состоит из «случайных слов» (11. 192), однако в своей совокупности они передают главное — образ *«идеала человека во плоти»* (20. 172), из личности и нравственной позиции которого можно извлечь учение, но никак не наоборот.

М. М. Бахтин как-то сравнил бытие, отрешенное от своего центра ответственности, с черновым наброском жизни¹⁰. Что касается Достоевского, беловиком его жизни являются его тексты, личная жизнь писателя — лишь черновик его творчества. Писателю был присущ специфический автобиографизм: еще в юности, в «Петербургской летописи», он дал себе отчет в том, что его жизнь и творчество есть процесс делания «художественного произведения из самого себя» (18. 13). Таким образом, событие жизни, жизнь в онтологическом аспекте, становится основным предметом изображения Достоевского. В основе всего лежит изображение индивидуальности, борющейся за легитимность своего «голоса» в условиях социального шума, его заглушающего или даже запрещающего.

Видимо, вспоминая евангельское «каким судом судите»¹¹, начиная с юношеских писем к брату и «Бедных людей» Достоевский искал этико-онтологически безупречную позицию, оправданную при любой теме и адекватную в любой излагаемой истории. Особые коммуникативные свойства переписки он обнаружил еще в юности, осознав, что здесь происходит обмен не только

⁹ «Две мысли у Достоевского — уже два человека, ибо ничьих мыслей нет, а каждая мысль представляет всего человека» (*Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. М., 2002. С. 65*).

¹⁰ «...Только через ответственную причастность единственного поступка можно выйти из бесконечных черновых вариантов, переписать свою жизнь набело раз и навсегда» (*Бахтин М. М. К философии поступка. С. 42*).

¹¹ «...Каким судом судите, <таким> будете судимы; и какую мерою мерите, <такою> и вам будут мерить» (Мф. 7: 2); «тем же судом, каким судишь другого, осуждаешь себя» (Рим. 2: 1).

текстами с выраженными в них определенными позициями, но и самими нарративными позициями. Сложившаяся еще в юности модель трансцендирования Достоевского как умение слышать слово и понимать вещи не от себя, но от *другого* обладала двумя основными инструментами: переосмыслением сюжетов мировой литературы (умозрительное трансцендирование, формирование ментальных моделей видения «со стороны») и письменным диалогом с братом Михаилом (практическое трансцендирование, формирование вербальных структур, запрограммированных на видение ситуации *другим*). В дальнейшей творческой жизни писателя оба эти инструмента участвовали в его духовном воспитании и становлении его «голоса» («слога»). Диалог с братом, который с юности был почвой для духовного и авторского роста Достоевского, после смерти Михаила Михайловича был окончательно заменен диалогом с читателем.

1864 г., год смерти М. М. Достоевского, стал рубежом, отделяющим «большого Достоевского» от «малого»: повествовательная система Достоевского утратила свои прежние коммуникативные корни в лице реально существовавшего «второго повествователя-слушателя». Это заставило писателя предпринять усилия для формирования новой коммуникативной модели, как мы увидим далее, во многом опирающейся на прежнюю, но с принципиально новым характером, казалось бы, прежней «исповедальности». Этот процесс перестройки нарративной модели Достоевского привел к формированию специфического, активно опирающегося на чужой голос героя-повествователя «Записок из подполья» и последующих пяти «больших» романов Достоевского. Казалось бы, утрата «другого я» разрушила дискурс Достоевского, основанный на ментальном диалоге с братом, однако именно это подготовило условия для создания художественной формы, основанной на описании контакта и взаимодействия двух миров. Если в «малом Достоевском» (1845–1864) писатель имел реальную этико-онтологическую опору в лице брата Михаила Михайловича, что мешало ему полностью реализовать свой «голос» в художественном тексте, то после его смерти это дополнительное русло было перекрыто, и весь этико-онтологический потенциал писателя вынужденно оказался на страницах его произведений. Исчезновение реальной точки опоры потребовало от Достоевского предпринять попытку поиска такой же идеальной точки уже в самой форме его произведений. Это определило дальнейший творческий путь писателя, начиная с «Записок из подполья».

Таким образом, повествовательная модель Достоевского непосредственно выросла из письменного диалога 1838–1844 гг. с братом Михаилом Михайловичем¹², затем, в процессе своей эволюции, проделала большой путь.

¹² См.: Баршт К.А. Две переписки. Письма Ф. М. Достоевского и его роман «Бедные люди» // Достоевский и мировая культура. Альманах. М., 1994. № 3. С. 77–94.

Эпистолярные корни авторского голоса Достоевского сказывались на всех этапах развития его повествовательного стиля вплоть до «Дневника писателя», замыкающего этот маршрут на формате «письма к читателю», как выведенной на качественно новый уровень всё той же эпистолярной схеме «письма к брату» (потенциально идеальному слушателю). В соответствии со структурными сдвигами, присущими этапам эволюции «слога» Достоевского, можно выделить ряд ступеней в движении повествовательной формы Достоевского от переписки с братом к «большим романам» и тотальному эпистолярию «Дневника писателя».

Вначале эти письма имели монологическую природу как бытовые документы, фиксируя обмен мнениями; начиная с 1839 г. Ф. М. Достоевский активно предлагает литературные и философские темы, развернуто отвечает в своих письмах на поставленные вопросы. М. М. Достоевский демонстрирует потенциал реципиента, способного адекватно ассистировать нарождающемуся здесь диалогическому нарративному дискурсу Достоевского¹³. Нарратор Достоевского, прототип всех героев-повествователей Достоевского, родился в тот момент, когда будущий писатель перечитывал свое письмо брату, составляя ответ на него со стороны адресата — глядя на него с точки зрения читающего брата. Здесь Достоевский осваивал второй способ извлечения нового смысла из словесной формулы — изменить параметры видения мира, посмотреть на текст с другой этико-онтологической позиции.

Роман «Бедные люди»: если в традиционном повествовательном тексте знаки, свидетельствующие о нарраторе, превышают по выразительности знаки, свидетельствующие об адресате текста, то Достоевский в первом своем произведении снял эту проблему, распределив функции автора и читателя между двумя героями-авторами. Согласно известной мысли Р. Барта, проблема нарратора в том, что он является «бумажным существом», не существующим в реальности, и его «голос», пусть даже и весьма убедительный, лишен телесной определенности. Легким и простым путем к тому, чтобы пишущий и рассказывающий выглядел в повествовательном тексте как реальное существо, является эпистолярный жанр, где диегезис открывается навстречу внетекстовой реальности. Письмо легко снимает противоречие между ценным реальным и вымышленным (фикциональным, необязательным), одинаково принадлежа обоим мирам — текстовому и внетекстовому, которые с каждым новым письмом меняются местами. В связи с этим в «Бедных людях» совершенно не случайно сочетание эпистолярной формы с многочисленными упреками Макара

¹³ «Письму свойственно острое ощущение собеседника, адресата, к которому оно обращено. Письмо, как и реплика диалога, обращено к определенному человеку, учитывает его возможные реакции, его возможный ответ. Этот учет отсутствующего собеседника может быть более или менее интенсивен. У Достоевского он носит чрезвычайно напряженный характер» (Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 103).

Девушкина по адресу эфемерного лица повествователя — «романа», «вымысла», «литературы» и «Шекспира» (1. 20, 63, 70).

В бытовом письме экзегетическая и диегетическая истории смешаны в одно целое, в повествовательном произведении они разделяются, в эпистолярном романе они проявляются в виде двойного и тройного экзегезиса. Рассказыванию истории сопутствует наличие двух групп знаков — восприятия и повествования; в произведении эпистолярного жанра можно полностью сосредоточиться на знаках восприятия, практически игнорируя знаки повествования¹⁴. Интенция любого автора — затушевать кодификацию самого акта рассказывания. Обычно это делается с помощью специальных приемов (как уже указывалось ранее, в позднем творчестве Достоевский прибегал к манифестации роли «неопытного рассказчика»), в эпистолярном произведении сама форма выполняет эту роль, автоматически репрезентируя «реальность» происходящего; знаки нарративности зафиксированы в эпистолярных обращениях, датах писем, не требуя от автора специальных усилий. Заметим, что формат «письма» не только способствует передаче информации, но и демонстрирует сам факт передачи информации, коммуникативный акт как таковой. Получатель и податель текста прочно связываются эпистолярной формой в целое «картины мира», адекватной самой повествовательной коммуникации. Повествовательный уровень «Бедных людей», зафиксированный в самой эпистолярной форме, выводит описываемую реальность из реальности в литературу и затем — снова в реальность. Это не мешает Девушкину как полноценному автору создавать множество дополнительных миров, описывая трагедию семьи Горшковых, жизнь своей канцелярии, бытование его квартиры с постояльцами, «салон» Ратазиева, «сон о сапогах» и др. Эпистолярный жанр помог Достоевскому максимально полно закрыть от читателя собственный онтологический код, заменив свой нарождающийся «голос» и «слог» рождением «слога» Девушкина¹⁵. Насколько это было важно писателю, свидетельствует реплика из письма к брату, в котором он отвечает тем, кто пытался найти в голосе его героя-повествователя его собственный личный голос: «...привыкли видеть рожу сочинителя; я же своей не показывал» (28₁. 117).

Роман «Бедные люди» — это соединение первого и второго пунктов нашей типологии с удвоением ситуации: возникают интенсивно субъективный и интенсивно объективный нарраторы — Девушкин и Варенька, вступая в обмен письменными репликами. Образуется эффект «зеркальной наррации»: имплицитный автор и имплицитный читатель текста, рассчитанного на конкретного

¹⁴ Конативная функция коммуникативного акта, по Р. Якобсону (*Якобсон Р. О. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». М., 1975. С. 200.*)

¹⁵ Об этом более подробно см.: *Барит К. А. «Бедные люди» Ф. М. Достоевского. Дополнения к комментарию // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 19. СПб., 2010. С. 259–281.*

автора, меняются местами: категорически не желая личных встреч с Варенькой, Девушкин вместо реального себя предлагает Вареньке «абстрактного автора» своих писем, Варенька предоставляет Девушкину «абстрактного читателя». В случае писем Вареньки ситуация разворачивается до структурно противоположной. Обратим при этом внимание на то, что по мере формирования у Девушкина «слога» абстрактный и конкретный авторы и нарратор, функционально слитые воедино в бытовом письме, начинают расходиться в тексте эпистолярного романа. Абстрактный автор «Бедных людей» обладает сложной структурой, распадаясь на два уровня: на первом он принадлежит тексту романа «Бедные люди», на втором — раздваивается на абстрактного автора писем Девушкина и абстрактного автора писем Вареньки. Обратим внимание на то, что, анализируя роман, Белинский фактически отождествил роман «Бедные люди» с письмами Девушкина, говоря о герое Достоевского как о талантливом писателе¹⁶. Творческая удача «Бедных людей» связана с тем, что писателю в условиях отсутствия «своего читателя» удалось реализовать его коммуникативный идеал, предполагающий равенство, аксиологическое и онтологическое, между участниками эстетического диалога, автором и читателем. В основе художественной формы романа лежит коммуникативная адекватность *я* и *ты*, которые для него никогда не объект, но всегда — «другой субъект». На протяжении всего творческого пути эта находка Достоевского — двойная наррация, оставалась руководящим принципом организации его повествовательной системы.

Повесть «Двойник» — следующий шаг в поисках идеальной точки повествования, как мы установили, связанной с принципиальной коммуникативной бинарностью как коренным свойством поэтики Достоевского. Здесь писатель отказывается от разделения повествователя на двух лиц (как в «Бедных людях») и приходит к идее разделения надвое главного героя: два различных характера образуют две стороны одного лица, раздваивающегося на две судьбы, формирующие две этически противоположные ценностные системы. Реализация «голоса» героя в опоре на сочувствующего *другого*, воплощенная в «Бедных людях» (коммуникация «*я-для-тебя*» — «*ты-для-меня*»), заменяется на попытку онтологической и социально-психологической реализации «голоса» героя в опоре на себя самого, понятого как существо, изолированное этико-онтологически (коммуникация «*я-для-тебя*» — «*ты-для-себя*»). Поскольку Голядкин не признаёт окружающий его мир, он сам пытается выстроить для себя удовлетворительное для жизни онтологическое убежище, извлекаемая из себя в качестве необходимой онтологической опоры *другого*, в диалоге с которым можно было бы оправдать свое существование. Далее описывается история того, как этот утопический план по установлению связи с миром,

¹⁶ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 9. С. 554, 553.

олицетворенным жестоким эгоистом, с известными трагическими последствиями проваливается.

Опыт такого рода мог бы быть успешным, если бы проводился Голядкиным в виде авторской практики по созданию художественного произведения, однако в действительности не имеет никаких перспектив; эта мысль соединяет «Двойника» с предыдущим романом «Бедные люди», тем самым повесть сюжетно продолжает роман. Голядкина-старшего и Голядкина-младшего можно представить себе как раздвоение Девушкина (его «лица идеи», этико-онтологической позиции), которое стало неизбежным после трагической гибели условия его авторского «голоса», отъезда Вареньки с Быковым в финале «Бедных людей». Девушкин, условием бытия которого была переписка с Варенькой, должен был либо погибнуть (броситься «в Неву» — 1. 58), либо найти ресурс для онтологической опоры, которую ему негде было взять, кроме как внутри себя самого. «Двойник», таким образом, это продолжение дебюта Достоевского-повествователя, «Бедные люди» являются передаточным звеном, соединяющим повествовательность юношеского эпистолярия Достоевского с попыткой создания экстрадиегетического нарратора в повести «Двойник». Заметим, что и в этом случае равенства между двумя лицами нет: нарративная инстанция остается связана с видением Голядкина-старшего, и это симптоматично. Нарратор Голядкина-старшего — прототип «хроникеров» Достоевского, скромных свидетелей и описателей, как правило обладающих минимальным социальным статусом и максимальной моральной компетентностью. Однако в «Двойнике», первой попытке Достоевского пробиться через «зеркальную наррацию» к искомому «фантастическому реализму» «я-для-тебя», еще нет тех свойств, которые отличают позднего Достоевского: единства видения, одновременности и ценностного равенства многих точек отсчета, обратного взгляда на себя самого. Впервые возникнув в повести «Двойник», единый нарратор Достоевского лишил писателя необходимости и самой возможности возвращения к системе с двумя героями-повествователями, обменивающимися текстами.

«Роман в девяти письмах» — шаг назад в творческой эволюции Достоевского от только что выработанной системы повествования «Двойника» к теперь уже архаической «зеркальной наррации» «Бедных людей». Попытка Достоевского повернуть вспять историю собственных творческих поисков оказалась неудачной: интенсивная бытовая интрига в сочетании с, казалось бы, заведомо успешной эпистолярной формой не спасла произведение от художественного краха. Писатель не без оснований был уверен в своем блестящем владении формой переписки¹⁷, однако художественная система этого произведения безнадежно устарела в свете новых задач, стоящих перед писателем. Возвращение

¹⁷ См.: 28₁, 101.

к художественной форме, где был структурно моделирован читатель, в условиях, когда реальный читатель уже существовал, оказалось ошибкой. Достоевский знал о возможности такой ошибки¹⁸, однако всё же счел возможным рискнуть; из этого опыта был извлечен урок: к ушедшей в прошлое художественной форме писатель более не обращался.

Группа «Петербургских повестей» 1846–1849 гг. («Хозяйка», «Неточка Незванова», «Господин Прохарчин», «Ползунков», «Честный вор») показывает, разочаровавшись после неудачи «Романа в девяти письмах» в эпистолярной форме и системе с двумя авторами, а также отказавшись от повествовательной системы «Двойника» с раздвоенным героем (повесть была холодно принята кружком Белинского и современной критикой), Достоевский сдвинулся к нарративной системе, хорошо изученной и опробованной им во время перевода «Евгении Гранде» О. де Бальзака. От предыдущих этапов, переписки с братом, «Бедных людей» и «Двойника», остались два свойства: 1) исповедальная интонация, 2) высокая степень интроспекции и компетенции нарратора. Работая над «Неточкой Незвановой», Достоевский пишет брату: «Но скоро ты прочтешь “Неточку Незванову”. Это будет исповедь, как *Голядкин*, хотя в другом тоне и роде» (28. 139). Формируя в рассказах и повестях 1840-х гг. свой исповедальный нарратив, Достоевский напряженно ищет новую нарративную позицию, которая бы смогла удовлетворить его в поиске адекватной задаче художественной формы. Он отказывается от повести «Сбритые бакенбарды» именно потому, что был не удовлетворен образовавшимся здесь форматом нарратива. М. М. Достоевскому он сообщает: «Я не пишу и “Сбритых бакенбард”. Я всё бросил: ибо всё это есть не что иное, как повторение старого, давно уже мною сказанного. Теперь более оригинальные, живые и светлые мысли просятся из меня на бумагу. Когда я дописал “Сбр<итые> бак<енбарды>” до конца, всё это представилось мне само собою. В моем положении однообразие гибель» (28₁. 131). Однако никаких повествовательных новаций в 1840-е гг. Достоевскому не суждено было открыть; это произошло позже, в середине 1860-х гг.

Главным творческим итогом пребывания Достоевского на каторге и в ссылке (1850–1859 гг.) было то, что он хорошо прочувствовал и усвоил особенность евангельских повествований: их простоту и безыскусственность, интонацию искренности, откровенности и бесстрашия в изображении всего, о чем они свидетельствуют. Идея подобного типа повествовательного текста увлекла Достоевского. Достаточно вспомнить, что он постоянно возил с собой как образец идеального нарратива «Сказание» инока Парфения и тексты Тихона

¹⁸ После окончания «Бедных людей» Достоевский написал брату Михаилу Михайловичу: «...я совершенно согласен с Гоголевым Поприциным: “Письмо вздор, письма пишут аптекари”. Мне нужно было бы исписать томы, если бы начать говорить так, как бы хотелось мне» (28₁. 119).

Задонского¹⁹. Писатель шел к реализации этого проекта последующие двадцать лет, вплоть до «Братьев Карамазовых», где он был решен художественно: этически совершенный герой, христоподобный Алеша Карамазов, описывается нарратором, ценностная система которого совсем не обязательно совпадает с миропониманием главного героя. Таким слогом, каким в Евангелии описан Иисус Христос, Достоевский задумал описать жизнь любого человека. Апостольская повествовательная интонация оказалась важнейшим приобретением писателя, став важным условием формирования в последующие годы его «пятикнижия» — известных всему миру литературных шедевров. Опираясь на образец-идеал простого, безыскусственного свидетельствования, зафиксированный нарраторами Евангелия, начиная с этого момента Достоевский целенаправленно шел к созданию подобного типа этико-онтологически чистого «голоса», основанного на идее свидетельствования без зла и осуждения. «Униженные и оскорбленные» — наиболее полное осуществление этих первых шагов к формированию нравственной позиции, максимально отвечающей такому типу наррации, по своей этической компетентности близкому к сентименталистскому «доброму чувствительному человеку». Пока еще с ограничениями, в присутствии «другого я», в лице брата Михаила Михайловича.

В конце 1850-х гг. Достоевский переживал творческий кризис. Писать как в 1840-е гг. он уже не мог, осознавая минусы прежних повествовательных моделей; создать новую модель, основанную на пережитом в Сибири, не представлялось возможным. Вероятно, именно это подвигло к увлеченности журналистикой в журналах «Время» и «Эпоха». Кризис, связанный с поиском нового формата повествования, который переживал Достоевский в конце 1850-х гг., хорошо виден в жанровых исканиях писателя, его попытках писать пьесы, где есть наррация, но нет нарратора. «Записки из Мертвого дома» — первая попытка описания любого человека с использованием средств апостольского повествования, взятых Достоевским из Евангелия. В «Селе Степанчикове...» и «Дядюшкином сне», близких по своим структурным особенностям к драме, также сделана попытка дискредитировать авторитетность слова повествователя.

Следующим этапом на пути Достоевского к искомому идеалу повествовательной позиции была попытка прямого авторского обращения к читателю в журналах «Время» и «Эпоха» в 1861–1865 гг. Выросший как литератор на традиции «прямого авторского слова» в переписке с братом Михаилом, Достоевский любил журналистику, не раз говорил об этом, очевидно, именно потому, что в публицистических жанрах содержится важнейшая для писателя

¹⁹ Сказание о странствии и путешествии по России, Молдавии, Турции и Святой Земле постриженника Святой горы Афонской инок Парфения; *Тихон Задонский*. Покаяние. Из творений Святителя Тихона. 20-е изд. СПб., 1878. Н. Ф. Буданова указывает, что тексты Тихона Задонского, «любимого духовного писателя» Достоевского, сопровождали его творческий путь начиная с 1860-х гг. (Библиотека Ф. М. Достоевского. С. 130).

особенность: отсутствие необходимости формировать знаки наррации. Журналистика привлекала Достоевского перспективами реализации своего видения мира в самой естественной и непосредственной форме этико-онтологического свидетельствования, наиболее полно отвечая повествовательному идеалу, который сформировался в его сознании в годы каторги и ссылки, во время чтения Евангелия на каторжных нарах. Фактически возникает параллельный письму вариант замены условного («фиктивного») мира произведения реальной действительностью. Для реализации идеальной формы «свидетельствования» и со-бытия, приложенного к конкретным фактам окружающей жизни, лучшей конструкции быть не может. Этот новый проект обретения идеальной авторской позиции для реализации своего «голоса» оказался недолговременным и провальным по причине тяжелого материального положения, которое заставило Достоевского прекратить журнал.

1864 г.: период болезни и смерти «второго я» Достоевского, брата Михаила Михайловича, стал важнейшим в творческой судьбе писателя, который вынужден был по-новому настраивать свое мировидение в соответствии с условиями, когда существенно изменился этико-онтологический фон его бытия. Опора в лице М. М. Достоевского, очевидно, оказывала сильнейшее влияние на творческое самоопределение писателя, прямым выражением которого и являлась во все годы повествовательная система его произведений. «Записки из подполья», работа над которыми шла в этих новых условиях, стали вехой в строительстве нового типа исповедальной повествовательности, которая обеспечила Достоевскому верный «тон» и в его последующих произведениях, в особенности в пяти больших романах. Если раньше нарратор Достоевского был сосредоточен на аналитическом описании видения мира и коммуникации с «другим я» этически высокоразвитого человека (Девушкин, Голядкин-старший, Вася Шумков, Ордынцов и др.), то в настоящий момент писатель разворачивает схему в трех измерениях, создавая аналитическое описание кругозора заведомо «злого, нехорошего» человека, который не ищет коммуникации в своем окружении (и/или имеет неудачный опыт такой коммуникации). Положительный герой меняется на отрицательного, анализ окружения — на анализ кругозора, коммуникация — на автокоммуникацию. В повести описан беспощадный самоанализ человека, который настроен на высокий уровень объективности и точности в описании видимого им мира и обратил этот фокус зрения на самого себя, внутрь своего сознания, создав ситуацию метаавтокоммуникации.

Опыт «Записок из подполья» показал большой художественный потенциал этой модели. Обладая выдающимися нарративными ресурсами (интроспекция, достоверность, компетентность), выработанный здесь «подпольный» повествователь оказывается тем более строгим и нелицеприятным судьей для окружающего его мира, чем ниже он оценивает собственное моральное состояние. Униженный своей греховностью «смирненный» повествователь, которого нашел

Достоевский в Евангелии и писаниях отцов церкви, оказался самым удобным инструментом не только для описания нравственного идеала человека, Иисуса Христа, но и любого другого человека, заведомо не идеального или даже более чем падшего во грехе. Другими словами, Достоевский возвращается к модели «Двойника», существенно модернизируя ее: он объединяет двух Голядкиных в одно физическое лицо, оставляя за «старшим» чистую функцию повествования, а за «младшим» — неприглядное морально-психологическое лицо «подпольного» в качестве объекта интроспекции и сюжетного действующего лица-актера.

Пять романов Достоевского 1860-х — 1870-х гг. («Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы», «Подросток», «Братья Карамазовы») признаны самыми крупными достижениями Достоевского. Различия нарративных вариантов, представленных в текстах этих произведений, должны быть предметом специального анализа²⁰, мы же условно рассматриваем все эти произведения как один этап в развитии повествовательной модели Достоевского. Общее в них то, что Достоевский развил нарративную модель «Записок из подполья», особенностью которой является исповедальный характер, размещение субъекта и объекта повествования в одном персонаже, а также принципиальная возможность передачи нарративной позиции того же типа любому другому действующему лицу. При этом нарративная позиция работает, как и в «Записках из подполья», одновременно в двух направлениях: в рамках кругозора и окружения, вне себя и внутрь себя, в направлении лично-бытийного интереса и экстерьера. Эти произведения вместе с тем сохраняют композиционную связь с первым романом Достоевского «Бедные люди»: ситуация напряженного диалога двух онтологически необходимых друг другу людей сохраняется во всех случаях, отличие в том, что в этих произведениях кодификация нарратива скрыта не форматом «переписки двух героев», но высококомпетентным нарратором, присутствующим всем философским спорам персонажей Достоевского. Не стоит, однако, забывать, что в начале работы над «Преступлением и наказанием» Достоевский всё же применял (впоследствии отмененный им) прием маскировки ситуации рассказывания, весьма близкий типологически к эпистолярному жанру: в первой редакции романа речь шла об «Исповеди преступника», найденной в виде рукописи после смерти Раскольникова. Этот способ натурализации вводимого в обиход сюжета указывает, что опыт «Бедных людей» жил в творческой лаборатории Достоевского много лет после окончания этого произведения. Сюда же относятся и «записки» Аркадия Долгорукова (текст романа «Подросток»), «хроника» господина Г., повествователя «Бесов», многочисленные обмены текстами между героями «Братьев Карамазовых».

²⁰ О нарративных моделях в романах Достоевского см.: Шмид В. Нарратология. М., 2008. С. 91–93.

Обратим внимание на то, как Достоевский в рамках повествовательной модели «Двойника» и «Записок из подполья» формировал позицию нарратора в окончательной редакции романа «Преступление и наказание»: в основе точности описания персонажа лежит «удивление на самого себя, как бы удивление со стороны» (7. 138). То есть это реакция на реакцию, говоря словами Бахтина, нарратор выдвигается из героя, сохраняя с ним диалогическую связь. Формируя нарратора окончательной редакции «Преступления и наказания», Достоевский указывает, что это должен быть недиегетический нарратор с нулевым уровнем фокализации, но одновременно тесно связанный с сознанием героя, как бы в постоянном диалоге с ним: «Рассказ от имени автора, как бы невидимого, но всеведущего существа, но не оставляя его ни на минуту, даже со словами: “и до того всё это нечаянно сделалось”» (7. 146). Черты сложившегося в этом произведении нового повествователя Достоевского: 1) не признаваемое им самим этическое совершенство, 2) всеведение, 3) соприсутствие всему, 4) отказ от навязывания своей точки зрения. Характер нарратива Достоевского может быть определен как свидетельствование личности, напряженно ищущей своего онтологического оправдания (решения «вековечного вопроса») в диалоге с *другим*, потенциально этически чистым, но в реальности не совпадающим с идеалом. Это несовпадение ожидаемого «идеального» с реальным «неидеальным» образует сюжетную событийность романов Достоевского. С этой точки поиска оснований для личного этико-онтологического оправдания в форме «исповеди горячего сердца» начинается любой сюжет Достоевского, в некоторых из них этот компонент сохраняется в виде литературной формы (первая редакция «Преступления и наказания», «Подросток», «Записки из подполья», «поэма» Ивана Карамазова). Автокоммуникация здесь принципиально неразличима с коммуникацией, и среди записей, озаглавленных «Под судом», можно найти ключ этой повествовательной установки Достоевского: «Я для себя пишу, но пусть прочтут и другие...» (7. 96).

«Дневник писателя» фактически ничего не добавляет нового к предыдущим повествовательным моделям, являясь своего рода упрощенным вариантом нарративной системы «пятикнижия»: нарратор располагается в диегезисе, образованном ранее написанными текстами Достоевского, в роли нарратора выступает их совокупный «читатель». Это, так же как эпистолярная форма, избавляет автора от необходимости добавления специальных знаков наррации; достигает апогея актуализация позиции безыскусственного и праведного свидетеля, которую выработывал Достоевский в переписке с братом, в «Бедных людях», затем на каторге во время чтения Евангелия и во всем последующем творчестве. Фактически «Дневник писателя» Достоевского — это попытка обратить нарратив «пятикнижия» к социальной реальности; подобно тому как в «Братьях Карамазовых» Достоевский выводил в лице Алеши идеологию «старчества» из монастыря в мир, в «Дневнике писателя» он выводит своего

повествователя из созданных им художественных миров — в реальную действительность России 1870-х гг. В сущности, Достоевскому как автору, ищущему для себя этико-онтологической опоры в *другом*, и не было нужно во всю жизнь ничего, кроме «Дневника писателя» — прямого авторского слова от *я* к *ты*, оценивающего каждодневные факты и события и, самое главное, вводящего индивидуальность в единственно возможное состояние — со-бытие с *другим* в условиях диалога. С этой точки зрения в «Дневнике писателя» не столь важны воспоминания Достоевского или его комментарии к событиям, вычитанным им из газет, сколько манифестация состояния заинтересованности во внимании *другого*. Это именно то, о чем мечтал и чего добивался своими письмами к Варваре Доброселовой главный герой романа «Бедные люди». Бахтин тонко отметил, что в статьях «Дневника писателя» Достоевский не столько убеждает, сколько «организует голоса, сопрягает смысловые установки»²¹. Большое количество довольно спорных идей, высказанных нарратором «Дневника писателя», сочетается с совершенно бесспорной интонацией повествования, основанной на наивном, смиренном и полном любви к ближнему отношении к объекту повествования.

Зародившись в дружеской переписке с братом, через двойного автора («Бедные люди») и двойного героя («Двойник»), пройдя ряд ступеней на пути к своему полному завершению в «Дневнике писателя», ориентированный на ответное слово «голос» Достоевского обратил поздние тексты писателя в полинарративные структуры, в которых повествователь решительно отказывается от авторитетности своего слова, переносит акцент на мнение, видение и слово *другого*. Этим же объясняется, почему писатель так любил собирать много героев в одном месте, создавая эффект полилога, — видение мира с иной точки зрения было его основным героем. На наш взгляд, словосочетание «реализм в высшем смысле», которое многократно обсуждалось в литературе о Достоевском²², означает: повествовательная реализация этически идеального мировоззрения, предполагающего этико-онтологическую заинтересованность друг в друге всех участников диалога. Фактически нарратор Достоевского на протяжении всего творчества писателя занимал ту же позицию «второго лица», которую занял еще в «Бедных людях». Из этой точки зрения возникает «в высшей степени реалистический» текст, в котором первое, второе и третье лица оказываются принципиально равны в своей бытийной ценности и функционально обусловлены друг другом. Основное событие в мире Достоевского — встреча двух сознаний, диалог между двумя и более персонажами, принципиально равными в своем праве на истину. Мир Достоевского

²¹ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 65–66.

²² См.: Степанян К. А. Трактовка понятия «реализм» в творчестве Достоевского и в русской литературной традиции // Степанян К. А. «Сознать и сказать»: «Реализм в высшем смысле» как творческий метод Ф. М. Достоевского. М., 2005. С. 31–44.

предстает как набор силовых линий между индивидуальными сознаниями, ищущими решение «векового вопроса» в опоре на альтернативное видение мира. Ценность открытий Достоевского в области формы заключается в формулировании нарратора, способного установить в качестве равноправного его собственному альтернативный «голос *другого*», создавая ситуацию этического единства двух и более одновременно звучащих голосов, свидетельствующих о бытии.

3.2. Двойной повествователь и двойной персонаж в «незакрытом» диалоге Ф. М. Достоевского (от «Бедных людей» к «Двойнику»)

Феномен двойничества в произведениях Достоевского коренится в его попытке описать сознание человека, пытающегося сделать правильный шаг в утверждении своего личного бытия во Вселенной. Выявление «лица идеи» каждой из двух сторон диалога рефлексующего сознания порождало образы телесных двойников, противоположных этико-онтологически. Артефакт, с которым Достоевский столкнулся в процессе работы над романом «Бедные люди», стал впоследствии композиционной основой «Двойника»²³. Многие элементы художественной структуры «Двойника» и сама его идея непосредственно коренятся в романе «Бедные люди». Двойная наррация «Бедных людей» обратилась в двойного персонажа «Двойника».

Феномен «двойничества» в творчестве Достоевского уже к 1920-м гг. воспринимался как хорошо известная и даже «навязчивая тема»²⁴. Большинство авторов, писавших об этом, склоняются к психолого-психопатологической версии объяснения этого явления, а также указаниям на этико-культурные различия в мотивах поведения двух Голядкиных. Повесть «Двойник» остается в ряду «ранних» произведений писателя, несмотря на то что только это произведение Достоевский пытался переписать после каторги и указывал на него как на воплощение «светлой» идеи: «...если б я теперь принялся за эту идею и изложил ее вновь, то взял бы совсем другую форму; но в 1846 году этой

²³ Об авторской позиции и «двойниках» Достоевского: *Ломагина М. Ф.* К вопросу о позиции автора в «Двойнике» Достоевского // *Филологические науки.* 1971. № 5 (65). С. 10; о психологическом аспекте «двойничества»: *Чиж В. Ф.* Достоевский как психопатолог. М., 1885. С. 12–33; *Бехтерев В. М.* Достоевский и художественная психопатология // *Русская литература.* 1962. № 4. С. 135–141; истолкование «Двойника» как «романа сознания»: *Виноградов В. В.* Эволюция русского натурализма. Гоголь и Достоевский. Л., 1929. С. 279–290; *Бем А. Л.* У истоков творчества Достоевского. Грибоедов, Пушкин, Гоголь, Толстой и Достоевский. Прага, 1936. С. 139–163; история создания этого произведения: *Альтман М. С.* Гоголевские традиции в творчестве Достоевского // *Slavia.* 1961. Т. XXX. Вып. 3. С. 452–457.

²⁴ *Чижевский Д. И.* К проблеме двойника (Из книги о формализме в этике) // *О Достоевском: Сб. статей под редакцией А. Л. Бема.* Прага. 1929/1933/1936. Т. 1. М., 2007. С. 54.

формы я не нашел и повести не осилил» (26. 65). Мы знаем также, что вторым подходом к освоению этого замысла стали «Записки из подполья», один из бесспорных шедевров Достоевского и программное произведение «большого» периода творчества. Далее, как справедливо указывает Чижевский, эта художественная идея «в различных видоизменениях возвращалась в его творчестве вновь и вновь»²⁵.

Как сформировался в творчестве Достоевского феномен двойника? Обычные в таких случаях ссылки на использование Достоевским опыта Н. В. Гоголя, Э. Т. А. Гофмана и других авторов нам представляются недостаточными и временами уводящими в сторону, ведь это явление коренится глубоко в творческом кредо писателя и лишь внешне совпадает с «двойниками» других авторов. Нельзя понять смысл «двойников» Достоевского, не обращая внимания на сами цели авторства, интенции и стратегию душевной жизни творческого художника.

Хорошо известно, что постановка вопроса о смысле своего существования и форме личного «присутствия» в мире — центральный пункт творческих исканий Достоевского; особый акцент в этих поисках с самого начала был сделан на аналитическом исследовании некоего живущего по своим законам «постороннего лица», плохо сочетающегося со всем тем, что его окружает²⁶. Поиск ответа на «вековечный вопрос» предполагает возникновение внутреннего диалога, рефлексии, продвигающей сознание к оправданию бытия, осмыслению *своего* в окружающем пространстве, к построению непротиворечивой системы ценностей. Рефлексия всегда так или иначе онтологически определена, имеет характер религиозно-философского акта, определяющего мироотношение человека, формирующуюся вокруг него картину мира. *Быть* для Достоевского означало быть связанным положительно-приемлющей связью с *другим (другими)* в пределах общего смысла и содержания жизни. Ему претило всё, что отвергало конкретность живого индивидуального бытия, вместо него утверждая некое абстрактное «бытие», взятое вне личного и индивидуального. Писатель с сомнением относился к идее «любви к человечеству», был убежден, что «любить общечеловека значит наверное уж презирать, а подчас и ненавидеть стоящего подле себя настоящего человека» (21. 33). Поэтому любая мысль и любое слово дается у Достоевского с индивидуальной точки зрения, с определенной личной позиции, вне которой они ничего не значат и не стоят. Столь любимое писателем словосочетание «лицо идеи» означает: каждая идея имеет свое лицо, принадлежа какой-то определенной точке зрения на мир и ее в какой-то степени выражая. Никакого «общего знаменателя», подходящего для всех,

²⁵ Чижевский Д. И. К проблеме двойника. С. 55.

²⁶ «Мне кажется, мир принял значение отрицательное <...> Попадись в эту картину лицо, не разделяющее ни эффекта, ни мысли с целым, словом, совсем постороннее лицо, что ж выйдет? Картина испорчена и существовать не может!» (28, 63, 50).

в виде какой-то религиозной или философской доктрины, разумеется, при такой постановке вопроса быть не может; ясно, что любая попытка навязать Достоевскому некую общепринятую идеологию заведомо окажется грубым искажением его творчества.

Таким образом, поиск смысла жизни, чем были заняты Достоевский и его персонажи, оформляется в виде утверждения ее основополагающей ценности, имеющей глубоко личный характер. Согласно убеждению писателя, нравственное состояние человека определяется его ответом на вопрос о смысле его жизни. Не тем ответом, который он артикулирует для других, а тем, который подспудно содержится в его душе и, к сожалению, может отличаться от того, что он говорит окружающим. Как именно происходит этот поиск и к чему он приводит, собственно, и есть главный критерий, с помощью которого характеризуется тот или иной человек, а его моральное состояние есть лишь внешнее выражение его глубинного онтологического самоопределения. Основание для бытия человека находится в том, что он сам признаёт ценностью, а его личная бытийная определенность создается его взглядом на *другого* и качеством взгляда *другого* на него. Иными словами, этическое достоинство человека зависит от его системы ценностей, которая, в свою очередь, прямо зависит от качества его онтологической позиции, и наоборот. Между полнотой онтологического самоопределения и этической полнотой жизни у Достоевского был отчетливый знак равенства. Однако интенсивность этически позитивного отношения к другому, помогающая онтологически утвердиться и выжить обоим участникам диалога, приводит к росту рефлексии, вызывающей всё возрастающее раздвоение внутреннего мира. Одним из первых это трагическое противоречие заметил Н. А. Бердяев: Достоевский «берет человека в тот момент его судьбы, когда пошатнулись уже все устои жизни», любовь имеет трагический характер, приводя к «раздвоению человека»: «любовь не есть достижение, в ней ничего не достигается. <...> Она раскалывает и раздваивает человеческую природу»²⁷.

Н. Н. Страхов писал об этом свойстве Достоевского: «С чрезвычайной ясностью в нем обнаруживалось особенного рода раздвоение, состоящее в том, что человек предается очень живо известным мыслям и чувствам, но сохраняет в душе неподдающуюся и неколеблящуюся точку, с которой смотрит на самого себя, на свои мысли и чувства. Он сам иногда говорил об этом свойстве и называл его рефлексией. Следствием такого душевного строя бывает то, что человек сохраняет всегда возможность судить о том, что наполняет его душу, что различные чувства и настроения могут проходить в душе, не овладевая ею до конца, и что из этого глубокого душевного центра исходит энергия, оживляющая и преобразующая всю деятельность и всё содержание

²⁷ Бердяев Н. А. Миросозерцание Достоевского. Прага, 1923. С. 114.

ума и творчества»²⁸. Писатель вполне отдавал себе в этом отчет. В известном письме к Е. Ф. Юнге он подчеркнул высокую этико-онтологическую ценность такой формы самосознания: «Что Вы пишете о Вашей двойственности? Но это самая обыкновенная черта у людей... не совсем, впрочем, обыкновенных. Черта, свойственная человеческой природе вообще, но далеко-далеко не во всякой природе человеческой встречающаяся в такой силе, как у Вас. Вот и поэтому Вы мне родная, потому что это *раздвоение* в Вас точь-в-точь как и во мне, и всю жизнь во мне было. Это большая мука, но в то же время и большое наслаждение. Это — сильное сознание, потребность самоотчета и присутствие в природе Вашей потребности нравственного долга к самому себе и к человечеству. Вот что значит эта двойственность» (30₁, 149). Такого же характера раздвоенность Д. С. Мережковский обнаружил в Л. Н. Толстом, который сам «причину этих умствований находит» в «неестественно развившемся сознании»: «Главное то, что его сознание развивалось не только извне, отдельно, не только в другом, но и в совершенно противоположном направлении, чем его бессознательная жизнь, так что всегда в нем было как будто два человека, и всегда один из них желал желать того, чего другой не желал»²⁹. Особенность этого раздвоения как следствия быть собой в акте любви к другому, напряженного внутреннего монолога, который естественным образом разбивается на два и обретает диалогическую форму, заключается в том, что обе части должны быть равны, здесь действует принцип сообщающихся сосудов — чем выше мы пытаемся поставить свое одно из противостоящих я, тем более возрастает качество индивидуальности альтер эго; чем более возвышается над вами значение *его* доводов, тем выше поднимается уровень самосознания первого я. Если в сфере общественных отношений возвышение одного означает унижение другого, то в религиозно-философском акте рефлексии нельзя возвыситься за счет другого, равно как и возвысить другого, при этом в равной степени не возвысив себя, рабское подчинение авторитарному лидеру или подавление другого своей волей здесь невозможны³⁰. Свойства такого типа диалога и взаимоотношения между личностями Достоевский сделал принципом, согласно которому выстраиваются отношения между героями-идеологами: все они в той или иной мере стремятся к уровню взаимопонимания, который обеспечивал бы им пребывание в истине единства «я — ты», дающего бытийную опору тем большую, чем выше

²⁸ Страхов Н. Н. Воспоминания о Ф. М. Достоевском // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 14 т. Т. 1. Биография, письма и заметки из записной книжки. СПб., 1883. С. 175.

²⁹ Мережковский Д. С. Л. Толстой и Достоевский. М., 2000. С. 29.

³⁰ «Субъект, утративший источник и основу всей своей этической конкретности — конкретность “я”, свое “кто”, теряет и ту сферу конкретности, которая у него еще осталась, — “свое место”, конкретную “сферу свободы”, свое “где”» (Чижевский Д. И. К проблеме двойника. С. 73).

качество взаимопонимания и взаимное обоснование прочности бытия каждого из участников диалога.

Парадоксальным образом возрастающий уровень внутренней раздвоенности увеличивает прочность онтологической опоры, равно как и стремление к утверждению себя в бытии требует всё более и более ожесточенного внутреннего противостояния двух *я*. Вариантом решения этой проблемы становится художественное творчество, в котором две противостоящие картины мира, взятые с одной и той же точки зрения, могут быть олицетворены в форме двойников, сосуществующих в общей для них реальности художественного мира. Извне себя рефлектирующий субъект проявляется в роли более или менее «прагматического» или «идеального», поочередно, в виде некоего этико-онтологического пунктира, с большим или меньшим акцентом на первое или второе. Эти два раздвоения приводят к появлению двойника в случае, если «или» заменяется на «и»: субъект начинает себя проявлять одновременно как реальное и идеальное на уровне физического тела³¹. В реальной жизни такое раздвоение тела невозможно, но в художественном мире легко фиксируется построением двух персонажей, каждый из которых воплощает одну из сторон авторской рефлексии, раздвоенность его сознания, ищущего примирения между системой ценностей в «кругозоре» и «окружении».

Стремление добыть основания для своей бытийности, свойственное героям-философам Достоевского, является корневым основанием и для эффекта «двойничества», и для их религиозного самоопределения. Не случайно сам Достоевский связывал свои религиозные искания с моделью резкого раздвоения своего миропонимания, которое выглядит как маятник, колеблющийся между двумя крайностями: «...человек по закону же природы, во имя <закона> окончательного идеала своей цели, должен беспрерывно отрицать его. (Двойственность)»³²; «И в Европе такой силы атеистических выражений нет и не было. Стало быть, не как мальчик же я верую во Христа и Его исповедую. Через большое горнило сомнений моя Осанна прошла» (27. 86). Бахтин называл подобное состояние «активно-диалогическим пониманием» или

³¹ Хайдеггер указывает на возникновение в подобных случаях особого морального состояния, которое он называет «заботливостью» и которое имеет двойственный характер: «Она может с другого “заботу” как бы снять и поставить себя в озабочении на его место, его заменить. Эта заботливость берет то, чем надо озаботиться, на себя вместо другого. Он при этом выброшен со своего места, отступает, чтобы потом принять то, чем озаботились, готовым в свое распоряжение или совсем снять с себя его груз. При такой заботливости другой может стать зависимым и подвластным, пусть та власть будет молчаливой и останется для подвластного утаена» (*Хайдеггер М.* Бытие и время. М., 1997. С. 122).

³² Неизданный Достоевский. Записные книжки и тетради 1860–1881 гг. (Литературное наследство. Т. 83). М., 1971. С. 173.

«спором-согласием»³³. В состоянии рефлексии человек пытается увидеть себя со стороны, т. е. создает точку видения, отдельную и независимую от его тела. Фактически, авторское начало содержится в любом ценностном соотношении моего *я* с неким *иным*, предполагая своего рода расщепление своего *я* на две персоны. Видимо, это имел в виду Мартин Бубер, отмечая, что процесс осознания себя человеком в мире — это «сложный и запутанный процесс, глубоко погруженный в двойственность»: «В волеии свободного человека нет произвола. Он верит в действительность; это значит: он верит в реальную связь реальной двойственности Я и Ты»³⁴.

Причиной возникновения «двойников» Достоевского, включая персонажа повести «Двойник», является формат диалога, который писатель ведет с окружающей его действительностью с целью утверждения своего онтологического статуса. Реальность давала ему примеры тяжелых этических и онтологических противоречий (впечатления детства и юности — избиевание лошади на рынке в Москве, сцена с фельдъегерем и др.), намечая глубокую пропасть между идеалом добра и красоты, обеспечивающим человеку бытийную устойчивость, и существующим положением дел с холодным презрением или ненавистью к нему окружающих, опускающих его в ад «запустения» (1. 86)³⁵. Этот механизм разведения двух сторон рефлектирующего сознания по разные стороны пропасти и порождения телесных двойников, уходящих на разные этические полюса, действовал на протяжении всей жизни Достоевского, начиная даже не с повести «Двойник», но с его первого произведения — романа «Бедные люди».

Это произведение Достоевского получило эпистолярную форму в продолжение повествовательного опыта, который сложился в процессе переписки Достоевского, непосредственно предшествовавшей написанию романа (1838–1843). Формируя модель «мира для двоих», идеальной «зеркальной» коммуникации, Достоевский в своем романе проигрывает всевозможные варианты коммуникативных удач и неудач. В ответ на первое письмо, исполненное радости и упоения мыслью о признании его бытия другим человеком, Девушкин получает едкий, сатирический ответ Вареньки, где высмеиваются его «розовые чувства» и всё понимается, по мнению Девушкина, в превратном виде.

³³ «...Всякое конкретное понимание активно: оно приобщает понимаемое своему предметно-экспрессивному кругозору и неразрывно слито с ответом, с мотивированным (хотя бы *implicite*) возражением-согласием. <...> Понимание и ответ диалектически слиты и взаимообуславливают друг друга, одно без другого невозможно» (Бахтин М. М. Слово в романе // Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 3. М., 2012. С. 35).

³⁴ Бубер М. Я и Ты // Бубер М. Два образа веры. М., 1995. С. 25, 49.

³⁵ Этот термин первого философа Достоевского, Макара Девушкина, типологически идентичен понятию «пустоты» в философии XX в. (Хайдеггер М. Что такое метафизика? // Хайдеггер М. Время и бытие. М., 1993. С. 17–18; Хайдеггер М. Бытие и время. С. 60).

Такие моменты бывали и в переписке Достоевского с братом; как и в романе «Бедные люди», непонимание со стороны респондента становилось причиной возникновения трагического ощущения разъединения с миром. В ответ на очередное письмо брата Достоевский пишет: «Сколько ощущений толпятся в душе, и милых и неприятных, и сладких и горьких; да! брат милый — и неприятных и горьких; ты не поверишь, как горько, когда не разберут, не поймут тебя, поставят всё в совершенно другом виде, совершенно не так, как хотел сказать, но в другом, безобразном виде... Прочитав твое последнее письмо, я был un <homme> engagé, потому что не был с тобою вместе: лучшие из мечтаний сердца, священнейшие из правил, данных мне опытом, тяжким, многотрудным опытом, исковерканы, изуродованы, выставлены в прежалком виде...» (28₁. 66). Ранее как выход из описанного в этом письме состояния «запустения» будущий писатель рассматривал «проект», который позже обратился в сюжетный ход «Двойника», — «сделаться сумасшедшим» (28₁. 51).

Речь идет о формировании повествовательной модели Достоевского, которая отталкивалась от специфического «проективного» автобиографизма, основанного на глубоком анализе перспектив развития той или иной жизненной ситуации, в которую попадал писатель, с приданием каждому из этих направлений нарративного и социально-ролевого статуса. Эта модель обращала личную жизненную перспективу в сюжетную коллизию или судьбу литературного персонажа. Дальнейшее формирование сюжета произведения проходило под диктовку закономерностей глубокого внутреннего конфликта Достоевского с окружающим его социумом и формированием антитезы, принципиально иного пути развития, что выражалось в создании двух характеров — идеального, живущего по «нравственному закону», и приспособленного к условиям социальной жизни с ее «главной добродетелью гражданской — деньгу уметь зашибить», как формулирует Девушкин (1. 47). Эти два продукта внутренней рефлексии, резко отличающиеся по этическому наполнению и максимально близкие (родственные) по всем другим параметрам (иногда — включая телесное сходство), входят в конфликтную ситуацию, являющуюся метафорой внутреннего разлада, существующего в отношении самого писателя к окружающему миру.

В «Бедных людях» описывается, как два человека ищут опоры друг в друге, обмениваясь позициями повествователя и реципиента; каждый из них с помощью выраженного в тексте «кругозора» предоставляет другому необходимое ему для жизни «окружение». Говорить / слушать есть выражение внутреннего / внешнего; меняясь этими функциями, герои «Бедных людей» создают друг для друга пространство жизни. Отвечая на письма Девушкина, Варенька, которая и есть единственное приемлемое для него пространство жизни, дает перспективу, подобно зеркалу, поставленному напротив другого зеркала; трагизм ситуации подчеркивается тем, что это лишь иллюзия бесконечной

перспективы. В такой модели скрыта безысходность — тотальная замкнутость на конкретном одном дает некую опору, но опору весьма хрупкую, исчезающую вместе с уходом или гибелью другого существа; в таком диалоге между двумя конкретными лицами образуется нравственный тупик. Девушкин говорит Вареньке: когда вы уедете, к кому я буду письма писать? (1. 107). Это фактически означает: «где я найду опору для своего существования в мире?» Размышляя о том, почему ему необходима эта переписка, он говорит: «...вы именно об этом подумайте — что вот, дескать, на что он будет без меня-то годиться? <...> А то что из этого будет? Пойду к Неве, да и дело с концом. Да право же, будет такое, Варенька; что же мне без вас делать останется?» (1. 58). Оканчивая его проект онтологического определения, Достоевский перефразирует эти строки в письме к Михаилу Михайловичу: «А не пристрою романа, так может быть и в Неву. Что же делать?» (28₁. 110).

С разной степенью уверенности и искренности человек может смотреть внутрь себя и от себя в окружающий мир. Проблема Девушкина (как и самого Достоевского) в том, что эти два вектора у них ментально не различаются. Это проявление особого строя души, которая не в состоянии приспособляться и «дешево уживаться» (5. 139), в отличие от персон, которые выстраивают две ценностные системы, две поведенческие модели — для жизни внутри себя и для внешнего употребления. Человек с единой и универсальной ценностной системой не способен лгать онтологически, и поэтому он не лжет этически, именно поэтому он оказывается в «запустении». Обладающий двумя системами ценностей, для себя и для других, удобно устраивается в действительности, как Ратазьев или Голядкин-младший; лишенный их испытывает тяжелый конфликт с окружающим миром, который мгновенно становится тотально чужим, требующим смерти или изгнания («запустения») индивида, не обладающего никакими ресурсами для того, чтобы быть понятым окружающими. Голядкина и Девушкина (а также их автора) роднит мышкинская неспособность противостоять неприязненному отношению к себе окружающих³⁶. Плата за внутреннюю принципиальность велика — избежав духовного раздвоения, персонаж необходимо раздваивается интеллектуально, на уровне мировоззрения, впадая в тем большее противоречие, чем выше уровень его этико-онтологической ответственности. Рост самосознания ведет к трагической гибели, работает принцип, который позже Достоевский выразил словами «сознание убивает жизнь»³⁷. Девушкин, равно как и все другие герои-философы Достоевского, находится в жесткой оппозиции к реальности тем сильнее, чем сильнее

³⁶ Анненский И. Ф. Книга отражений. СПб., 1906. С. 31–38; Евин Ф. И. Об одной историко-литературной легенде (повесть Достоевского «Двойник») // Русская литература. 1965. № 3. С. 11–19.

³⁷ «Строго говоря: чем менее сознаёт человек, тем он полнее живет и чувствует жизнь. Пропорционально накоплению сознания теряет он и жизненную способность» (20. 196).

в нем жажда признания, уважения и любви со стороны окружающих, невыносимость состояния «запустения» заставляет искать альтернативную точку зрения реальности.

Фактор «жизни вдвойне» (1. 49) персонажей Достоевского, лежащий в основании формирования сюжета всех его произведений, начиная от «Бедных людей» и «Двойника» и кончая «Братьями Карамазовыми», является корневой категорией творческого метода писателя. Глубокий конфликт с миром, законы которого резко противоречат идеалам, сложившимся в сознании человека, и рост самосознания, приводящий к углублению рефлексии, становятся предпосылками формирования своеобразной онтологической стереофонии — попытки выслушать все голоса одновременно, а для этого представить их в виде отдельных телесно оформленных живых существ. Так артефакт, с которым Достоевский столкнулся в процессе работы над романом «Бедные люди», стал впоследствии основой сюжета «Двойника». Многие элементы художественной структуры «Двойника» и сама его идея непосредственно коренятся в тексте романа «Бедные люди»³⁸.

Двойственность существования — в идеальном мире «на двоих» и в суровой реальности «департамента» — является главным свойством восприятия Девушкиным окружающего мира. Эффект двойного видения возникает у Девушкина во время посещения им «офицеров», обидевших Вареньку (1. 67). Затем он переживает феномен «жизни вдвойне», встретив шарманщика и обнаружив в нем своего двойника: «Вот и я точно так же, как и этот шарманщик, то есть я не то, вовсе не так, как он... точно так же, как и он, по мере сил тружусь» (1. 87). Постоянные переключения видения Девушкина с точки зрения «от себя на другого» на «от другого на себя» приводят к тому, что он оказывается способен воспринимать реальность изнутри тела *другого*, что сопровождается временной утерей способности видеть мир изнутри собственного *я*. Так, в сцене скандала с испорченным документом и последующим визитом к «его превосходительству» Девушкин полностью утрачивает ощущение своего тела и начинает видеть себя со стороны. Вначале, когда его вызывают в кабинет к начальнику, его личность раздваивается, он «прирастает к стулу» и ощущает себя неким чужим посторонним существом, которое «точно и не я». Подобного рода практика пребывания в статусе «не я» в данном случае не является уникальной в жизни Девушкина, он говорит о себе: «...я всегда делал так, как будто бы меня и на свете не было» (1. 92). Далее, в сцене с «оторванной пуговкой» в кабинете начальника состояние раздвоенности выходит на новый уровень: его точка видения отделяется от его тела, он начинает воспринимать

³⁸ Стоит отметить, что первым, кто разглядел в Девушкине предтечу Голядкина, был К. С. Аксаков (Аксаков К. С. Три критические статьи г-на Имрек. Статья III. Петербургский сборник, изданный Некрасовым // Московский литературный и ученый сборник на 1847 год. М., 1847. С. 25–33).

реальность со стороны, от «другого я». Он подчеркивает, что не видел всю эту сцену изнутри себя самого, однако помнит, как это выглядело снаружи: «Я вспомнил, что я видел в зеркале: я бросился ловить пуговку!» Раздвоение видения с помощью «зеркала» приводит к частичной потере возможности владеть своим телом, этим объясняется то, что он никак не может взять в руки оторванную пуговицу: «Нагнулся, хочу взять пуговку, — катается, вертится, не могу поймать» (1. 92). В этой сцене фактически присутствуют два Девушкиных — действующий персонаж и еще одно лицо, видящее эту сцену и описывающее его действия со стороны. Душа Девушкина раздваивается, он теряет реальный контакт с внешним миром, не может взять в руки пуговицу, пытается сжаться в одну точку, сидя в «присутствии». Подобно самому Достоевскому, который всегда жаловался на свою неуклюжесть и неловкость, отсутствие «жеста и формы» (28₂, 289).

Имя главного героя «Двойника» коренится в самоназвании Макара Девушкина — «голь-чиновник» (1. 69), упоминание о котором в романе связано с раздвоением человеческого я на пути выполнения одной из социальных ролей: одной уготован обед из «каши без масла», а другой — «соте-папильйот» (1. 69). Логика движения творческой мысли Достоевского предопределила, что двойной повествователь в романе «Бедные люди» переходит в статус двойного персонажа в повести «Двойник». С помощью нового варианта двойного видения, в рамках которого сохраняется необходимый уровень внутреннего диалога, необходимого для онтологической устойчивости и одновременно возможности укоренить его в социальной действительности, Достоевский преодолевал ужас «запустения», намеченный им в «Бедных людях» с его тотальной невозможностью быть понятым, воспринятым, оцененным и признанным другими людьми. Это привело к созданию второго акта трагедии человека в мире — повести «Двойник».

В «Бедных людях» смысл бытия Девушкина определялся наличием Варвары Доброселовой (ее отъезд с Быковым обесмысливает и уничтожает жизнь Девушкина, лишая его опоры — сочувственного и «положительно-приемлющего» восприятия). Судьба Голядкина — это описание дальнейшей жизни Девушкина, который после потери Вареньки совершает отчаянную попытку найти себе новую жизненную опору взамен утерянной. Герой «Двойника», носитель того же самого ужаса «запустения»³⁹, в котором пребывал Девушкин, предпринимает отчаянную попытку найти себе бытийную опору в социальной реальности, «выходит в свет» из состояния своей прежней камерной онтологизации, ищет себе понимающего его *другого* (Крестьяна Ивановича), новую

³⁹ Ср. этот термин Достоевского, одно из центральных понятий структуры «Бедных людей», с аналогичным по смыслу концептом «заброшенности», разработанным в философии экзистенциализма: «Заброшенность предполагает, что мы сами выбираем наше бытие. Заброшенность приходит вместе с тревогой» (*Сартр Ж.П.* Слова. М., 2000. С. 14).

Вареньку Доброселову (в ее роли выступает Клара Олсуфьевна), и, разумеется, в обоих случаях терпит крах, погружаясь в состояние «не я». Одновременно вторая половина его существа, предполагающая возможность жизни по правилам, принятым в окружающей его реальности, отказывается от своего прежнего тела как бытийного тупика, обретает реальность и становится противостоящим ему субъектом.

Фактически в «Двойнике» Достоевский обрисовывает перспективу «жить как все», осознаваемую, но не принимаемую его персонажем, ввне его сознания, и включает его в ту самую реальность «запустения», которую он пытается преодолеть. В этом смысле «Двойник» — это осмысление параметров ментальной границы между собой (как «должным») и всем остальным; внутренняя граница между двумя субъектами рефлексии переносится Достоевским ввне, в физическую реальность, обозначенную художественным пространством. Эта граница понимается нами не как линия, отделяющая одно пространство от другого, но как нечто пронизывающее «изнутри все части или точки охватываемого ею пространства или объема»⁴⁰. Переход этот осуществляется плавно. Вначале Голядкин-младший являет собой совершенно идентичного герою человека, ведет себя не только как физический, но и как духовный брат героя, и лишь затем происходит поляризация — жизнь по этико-онтологическому принципу остается со старшим, жизнь с использованием прагматически-деловой модели уходит к младшему. Пользуясь терминологией Хайдеггера, сюжет двух первых произведений Достоевского определяется борьбой героя за свое «присутствие» в мире и преодоление разрыва между «бытием» и «существованием» в попытке обрести онтологическую полноту жизни⁴¹.

Тупиковая ситуация «безысходного диалогизма», описанная в «Бедных людях», подчеркивается в «Двойнике» с помощью эффекта зеркальности. Пытаясь извлечь из окружающей его реальности точку опоры для своей жизни, Голядкин всматривается в зеркало, которое, правда, дает ему не опору, а некий пространственный симулякр бытия, «короткое замыкание» в онтологическом и этическом смысле. Зеркало удваивает отраженный объект, не предоставляя ему реального пространства и реальной телесности; пустота зеркального отражения оказывается устрашающим знаком ложной бытийности, лишенной пространства и времени. Онтологическая безысходность зеркала заключается в том, что в зеркале мы не видим себя непосредственно, «мы остаемся в себе самих и видим только <...> отражение своей наружности, но не себя в своей наружности, наружность не обнимает меня всего, я — перед зеркалом, а не в нем; зеркало может дать лишь материал для самообъективации...»⁴²

⁴⁰ Мамардашвили М. К. Кантианские вариации. М., 1997. С. 170.

⁴¹ Хайдеггер М. Бытие и время. С. 11–14.

⁴² Бахтин М. М. К философии поступка. С. 112.

Характерны для Голядкина и Девушкина их неуклюжесть, неумение себя вести, постоянные попадания впросак, всё это совершенно естественно для углубленного в себя человека, который, как и сам Достоевский, «теряет правильную, чисто внутреннюю установку по отношению к своему телу, становится неповоротливым, не знает, куда деть руки, ноги; это происходит потому, что в его жесты и движения вмешивается неопределенный другой, у него рождается второй принцип ценностного отношения к себе, контекст его самосознания путается контекстом сознания о нем другого, его внутреннему телу противостоит оторванное от него и в глазах другого живущее внешнее тело»⁴³. Согласно наблюдению натуралиста, «собака в зеркале видит в себе другую собаку»⁴⁴; человеческая рефлексия наталкивается здесь на онтологическую преграду, в основании которой лежит пространственная «незаместимость» человеческого существа: «Моя мысль помещает мое тело сплошь во внешний мир, как предмет среди других предметов, но не мое действительное видение, оно не может прийти на помощь мышлению, дав ему адекватный образ»⁴⁵. При смотре в зеркало возникают ножницы: чужое тело такое же, как *я*, и этот другой совсем не *я*. Этот разлад приводит к формированию облика «такого же как *я*, но другого», что создает предпосылку для возникновения двойника — остается лишь поделиться с ним своим «окружением».

Казалось бы, подходя к зеркалу, Голядкин заботится о своем внешнем облике, однако истинной причиной, почему он это делает, является попытка убедиться в факте собственного существования. В «Двойнике» зеркало появляется в романе трижды, с каждым новым его упоминанием из простого инструмента отражения обращаясь в машину для клонирования: «Выпрыгнув из постели, он тотчас же подбежал к небольшому кругленькому зеркальцу, стоящему на комод. Хотя отразившаяся в зеркале заспанная, подслеповатая и довольно оплешивевшая фигура была именно такого незначительного свойства, что с первого взгляда не останавливала на себе решительно ничьего исключительного внимания, но, по-видимому, обладатель ее остался совершенно доволен всем тем, что увидел в зеркале» (1. 110). Удовольствие Голядкина связано не с видом его физиономии, подчеркивает писатель, но именно с тем, что он увидел себя со стороны. Далее, находясь в ресторане и испытывая ту же неизбывную тоску «запустения» и потому без особых на то причин находясь «в крайнем волнении», он внезапно встает и подходит к зеркалу, с помощью этого отражения снова налаживает душевное спокойствие — «оправился и огладился» (1. 133). Следующим актом его взаимоотношения с самим собой становится обретение его внешним обликом второй реальной телесности:

⁴³ Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности. С. 136.

⁴⁴ Пришвин М. М. Незабудки. М., 1969. С. 22.

⁴⁵ Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности. С. 108.

«...в дверях, которые, между прочим, герой наш принимал доселе за зеркало, стоял один человек, стоял он, стоял сам господин Голядкин, — не старый господин Голядкин, не герой нашей повести, а другой господин Голядкин, новый господин Голядкин» (1. 174). Коммуникативный и онтологический тупик, в котором оказался Голядкин, не нашедший вокруг себя никакой бытийной опоры, кроме зеркала, порождает необходимость телесного другого, и, за его неимением, он клонирует себя, физически реализуя продукт своей рефлексии в виде отдельного, существующего в реальности индивидуума⁴⁶.

В первые минуты своего рождения Голядкин-младший ведет себя смущенно и робко, точно так же как сам Голядкин, в эти минуты он действительно точная копия Голядкина-старшего, одновременно напоминая Девушкина: «Гость был в крайнем, по-видимому, замешательстве, очень робел, покорно следил за всеми движениями своего хозяина, ловил его взгляды, и по ним, казалось, старался угадать его мысли. Что-то униженное, забитое и запуганное выражалось во всех жестах его <...> заглядывает всем в глаза и прислушивается, не говорят ли чего люди о его обстоятельствах, не смеются ли над ним, не стыдятся ли его, — и краснеет человек, и теряется человек, и страдает амбиция...» (1. 153). Однако затем ситуация переворачивается, ассимилируясь в «департаменте», он кардинально меняется, обретая облик ловкого и удачливого мошенника, того самого, которого Девушкин определил как обладающего «добродетелью гражданской».

Обратим внимание на то, что внешность Голядкина отражается не столько от зеркала, сколько от границы, разобщающей его с окружающей действительностью, в роли зеркала может выступать порог, разделяющий интерьер и экстерьер его домашнего жизненного пространства. Истинным зеркалом, от которого произошел Голядкин как отдельное от всего остального существо, является линия, пролегающая между его «кругозором» и «окружением». До возникновения на пороге его дома двойник Голядкина появлялся в виде отражения от «мутной черной воды Фонтанки» (1. 139), именно в тот момент, когда с ним приключился очередной приступ тоски «запустения», когда все возможности зацепиться за реальность и утвердиться в ней в роли полноправного участника бытия исчерпаны и он впал в состояние промежуточное между бытием и небытием, потерял ощущение времени: «в истощении сил» он «дошел до такого отчаяния, так был истерзан, так был измучен, до того изнемог и опал и без того уже слабыми остатками духа, что позабыл обо всем... Вдруг... вдруг он вздрогнул всем телом и невольно отскочил шага на два в сторону. С неизъяснимым беспокойством начал он озираться вокруг... ему показалось,

⁴⁶ «В основе интриги лежит, таким образом, попытка Голядкина ввиду полного непризнания его личности другими заменить себе самому другого» (*Бахтин М. М.* Проблемы творчества Достоевского. С. 113).

что кто-то сейчас, сию минуту, стоял здесь около него, рядом с ним, тоже облокотясь на перила набережной. <...> новое ощущение отозвалось во всем существе господина Голядкина: тоска не тоска, страх не страх... лихорадочный трепет пробежал по жилам его» (1. 139–140). В заключительной главе повести Голядкин-младший вторично появляется на пороге, «в дверях, которые герой наш принимал доселе за зеркало, как некогда тоже случилось с ним» (1. 174). Этот переход объекта рефлексии из внутреннего диалога с собой, из сферы сознания, в реальность, в виде отдельного телесного воплощения обозначает морально-онтологический крах Голядкина, окончательную потерю им своего места в бытии, которое теперь занимает его более подходящий для социума вариант, Голядкин-младший. Заметим, что Голядкин-старший, потеряв часть себя, ушедшую к Голядкину-младшему, меняется ментально, теряет часть памяти: он не узнаёт Крестьяна Ивановича при второй встрече. Это для него «другой», «ужасный» Крестьян Иванович; Крестьянов Ивановичей также становится два (1. 229).

В рамках отмеченного нами принципа глубокого автобиографизма, действовавшего на протяжении всей жизни писателя, персонажи писателя и далее возникали из «двойников» как нереализованных или нереализуемых возможностей развития его личной судьбы⁴⁷. Эти персонажи борются за свое бытийное утверждение, ищут решение вопроса о смысле своего существования, что и составляет содержание их жизни в той же мере, в какой описание этих поисков составляет текст произведения Достоевского. В «Униженных и оскорбленных» повествователь впадает в «мистический ужас», который характеризуется состоянием «раздвоения»: «...и это раздвоение еще больше усиливает пугливую тоску ожидания. Мне кажется, такова отчасти тоска людей, боящихся мертвецов» (3. 208). Версилов, раскалывая икону, по сути, не совершает акт иконоборчества, но фиксирует тем самым расколотость и раздвоенность своего внутреннего мира. Повествователь замечает: «...настоящего сумасшествия я не допускаю вовсе, тем более что он — и теперь вовсе не сумасшедший. Но “двойника” допускаю несомненно. <...> Да и сам Версилов в сцене у мамы разъяснил нам это тогдашнее “раздвоение” его чувств и воли с страшною искренностью... <...> “Так, дескать, расколются и ваши ожидания!” Одним словом, если и был двойник, то была и просто блажь...» (13. 446). Имя героя «Преступления и наказания» фиксирует раздвоенность, свойственную и всем персонажам писателя, и ему самому, равно как и любому другому мыслящему человеку. О «двойных мыслях», расщепляющих сознание героя, говорится в «Идиоте» (8. 301). Согласно мнению Д. С. Мережковского, «князь Мышкин,

⁴⁷ Можно вспомнить утверждение Вяч. Иванова, что герои Достоевского — размножившиеся двойники самого автора, переродившегося и как бы при жизни покинувшего свою земную оболочку (*Иванов Вяч. Достоевский и роман-трагедия // Иванов Вяч. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. Брюссель, 1987. С. 424*).

если, в конце концов, и не достиг единства, то все-таки ближе к нему, чем Раскольников, не потому, однако, чтобы он был дальше от раздвоения, а как раз наоборот — потому, что раздвоение в нем хотя и более скрыто, но еще глубже, чем в Раскольникове, а ведь только пройдя *до конца* всю глубину раздвоения, можно достигнуть единства»⁴⁸. О русле, по которому проходило рождение «двойников» в произведениях Достоевского, свидетельствуют случаи неполного телесно-ментального раздвоения героев-двойников, когда некоторая часть их самосознания оказывается в совместном пользовании, и один помнит то, что должен помнить только другой. В таких случаях «двойники» Достоевского оказываются связаны некой незримой ментальной пуповиной, обмениваясь не только речевыми формулами, но и мыслями. Свидригайлов повторяет никогда не слышанные им слова Раскольникова, сказанные тет-а-тет Соне, о «воши-старушке» (6. 334–335). В «Братьях Карамазовых» Достоевский применил сходный художественный прием: явившийся к Ивану черт, с одной стороны, развивает его же мысли, а с другой — вступает с ним в полемику как оппонент. Иван говорит ему: «...ты — я, сам я, только с другою рожей. Ты именно говоришь то, что я уже мыслю... и ничего не в силах сказать мне нового!» (15. 73).

Как в закрытом, замкнутом пространстве диалога между двумя существами, пребывающими в «запустении» (в этико-онтологической пустыне, где нет оправдания, смысла, опоры для жизни), исчезает одна из этих опор и это ведет к гибели другого, описано в романе «Бедные люди». Выведение в реальный мир двух точек своей внутренней рефлексии в виде двух телесных существ описано в «Двойнике». Замыкание от мира внутри своего самосознания («мечтатели» ранних произведений) также не приводит к желаемому результату, решению «проклятого вопроса». Все перечисленные варианты ущербны, ведут к трагическому концу, необходимо иное — не закрытое, не «заочное»⁴⁹ диалогическое отношение к другому, которое обеспечивает ясную бытийную перспективу, является условием для постановки «вековечного вопроса», вне решения которого Достоевский не мыслил себе существования человека. Творческий путь Достоевского пролегал от первого ко второму. Писатель постоянно имел в виду свой опыт двойной наррации и двойного персонажа, реализованный в первых произведениях и фактически определивший его движение к новой художественной форме диалогического повествования, «полифонии».

Таким образом, феномен двойничества в произведениях Достоевского коренится в его попытке описать сознание человека, стремящегося сделать правильный шаг в направлении утверждения своего личного бытия во вселенной. Это закономерно порождает глубокий конфликт с обществом, которое требует

⁴⁸ Мережковский Д. С. Л. Толстой и Достоевский. С. 366–367.

⁴⁹ Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского. С. 154.

иного — активной социализации, общественной активности, жизни «по правилам». Фактически с помощью «двойников» Достоевский поставил вопрос о возможностях, которыми располагает человек в современном обществе для реализации своего «голоса» и утверждения своего бытия как существенного и необходимого не только в определенной профессионально-социальной сфере, но в пределах космоса. Здесь кантовский «моральный закон», в высокой степени действовавший в душе Достоевского, и правила гражданской (или «служебной») петербургской жизни вступали в неразрешимый конфликт. Возникла раздвоенность, которая жила внутри сознания Достоевского и одновременно стала инструментом творческой работы, порождая внутренне раздвоенных героев-философов и/или телесно раздвоенных персонажей его произведений.

3.3. О двух Макарах. Повествование в романе Ф. М. Достоевского «Бедные люди» и модель «простоты в происшествиях и рассказе» Ф. В. Булгарина

Поиск верного «слога» и «тона» повествования, адекватного творческим задачам, был стратегическим направлением всего творчества Ф. М. Достоевского. Об этом свидетельствуют не только его произведения, но и записные тетради, где мы видим мнемонические «криптограммы», выполненные в виде рисунков-размышлений, иные следы творческой рефлексии и автокоммуникации⁵⁰. Стоит заметить, что поиски верной установки нарративного «голоса» начались задолго до первых произведений Достоевского, а именно — в его юношеской переписке с братом М. М. Достоевским (1838–1844 гг.), ставшей для будущего писателя основной школой повествования и оказавшей прямое влияние на поэтический язык, тему и сам жанр романа «Бедные люди». В этой переписке начинающий писатель обрел необходимый первоначальный опыт построения словесной конструкции, верно передающей чужому сознанию мысль, факт или впечатление⁵¹.

Практически каждое произведение писателя содержит, обычно в зачине, подобного рода сомнения или рефлексивные замечания нарратора относительно релевантности точки, с которой ведется рассказывание. Например, в первой редакции «Преступления и наказания», написанной от лица главного героя, «Раскольников говорит загадочно и восторженно» (7. 94), в других же вариантах писатель предлагает себе написать «наивную» и «серьезную» «комедию» (7. 92, 95). В ряде случаев Достоевского привлекала позиция

⁵⁰ См.: Барут К. А. Языки творческой рукописи Ф. М. Достоевского // Языки рукописей: Сб. статей. СПб., 2000. С. 122–147.

⁵¹ См.: Барут К. А. Две переписки. Письма Ф. М. Достоевского и его роман «Бедные люди». С. 77–94.

«невидимого, но всеведущего существа», сочетающего безыскусственность изложения с точностью понимания сути происходящего, «даже с словами: “и до того всё это нечаянно сделалось”» (7. 146). Однако значительно более часто встречается позиция диегетического нарратора, пусть и не имеющего высокого уровня компетенции или даже должного уровня образования, зато чрезвычайно наблюдательного и с великой любовью и заинтересованностью взирающего на предмет своего описания.

Многочисленные указания на откровенность и наивность повествования, рассыпанные по произведениям и страницам записных тетрадей Достоевского, указывают на желание освободиться от «литературности» и одновременно сформировать максимально полную картину того, что на самом деле видит и переживает персонаж, убрав все возможные дополнительные фильтры между оценочным видением и фиксирующим это видение словом: «Полная откровенность, вполне серьезная до наивности, и одно только необходимое» (7. 149). Считая для себя принципиально важной именно эту установку, Достоевский начинал страницу записей к «Преступлению и наказанию» со слов «NB. NB. NB. Тон... объяснить преступление естественнее» (7. 149), задумывая повесть о Хроменькой, Достоевский помечает: «Тон (рассказ-житие), т. е., хоть и от автора, но сжато.... Сухость рассказа...» (9. 132–133). Следуя этим путем, Достоевский систематически подчеркивал косноязычие, откровенность и наивность своего повествователя. Намечая план поэмы «Император», он подчеркивает: «Подполье, мрак, юноша, не умеет говорить... развивается сам собой...» (9. 113). Записывая «План для рассказа в “Зарю”», он подчеркивает качество нарратива: «...краткий и без объяснений, психологически откровенный и простодушный» (9. 115).

В своем дебютном романе «Бедные люди» Достоевский решил эту труднейшую задачу гениально просто: отдав авторский «голос» двум героям, простым жителям Петербурга, вступившим в переписку друг с другом и по очереди меняющимся функциями нарратора и реципиента. Тем самым Достоевский, начинающий писатель, не имевший в этот период «своего читателя», освободился от тяжелой для дебютанта необходимости демонстрировать, как он выразился, «рожу сочинителя», подчеркивая: «...я же моей не показывал <...> говорит Девушкин, а не я» (28₁. 117). Была решена тяжелая проблема, мучившая Достоевского в юности: «Но часто, часто думаю я, что доставит мне свобода... Что буду я один в толпе незнакомой? Я сумею развязать со всем этим; но, признаюсь, надо сильную веру в будущее...» (28₁. 62–63).

В зрелые годы, работая над упомянутыми произведениями 1860-х гг., Достоевский постоянно имел в виду опыт строительства повествования в «Бедных людях», опыт важнейший и фактически определивший его движение к новой художественной форме диалогического повествования, «полифонии» (М. М. Бахтин). Работая над замыслом повести «Смерть поэта», он помечает:

«Подсочинить повесть (будет как “Бедные люди”, только больше энтузиазма...» (9. 120–121). В формировании верной позиции нарратора ему был важен опыт «Бедных людей», где с таким блеском ему удалось установить в художественной форме столь любимого им «непрофессионального», «наивного», «простодушного» повествователя.

О характерном для всего творчества Достоевского повествователе, который с удовольствием свидетельствует о себе как о неумелом и непрофессиональном рассказчике, охотно подчеркивающим свою литературную некомпетентность, существует довольно значительная литература⁵². К сожалению, отсутствует в ней указание на главного предшественника и учителя Ф. М. Достоевского в разработке такого типа повествователя — Ф. В. Булгарина. Главная причина, как очевидно, лежит за пределами проблематики науки и заключается в скверной репутации Булгарина как «врага А. С. Пушкина», «продажного журналиста» и «агента III отделения».

А. И. Рейтблат в своей статье, посвященной этому вопросу, пишет: «...любая попытка изучать Булгарина воспринимается как прямая или косвенная его реабилитация. Я вспоминаю тяжелое чувство от знакомства с хранящимися в ЦГАЛИ материалами литературоведа и историка Я. Черняка. Обнаружив, что одна из повестей Булгарина представляет собой памфлет на Пушкина, он начал работать над статьёй (в конце 1930-х годов им было написано около десятка вариантов), которая так и не была опубликована (что тоже весьма показательно). При чтении набросков поражает, как мучительно автор оправдывается в своем обращении к столь низменному предмету. И дело не только и не столько во внешних препятствиях, которые Черняк хочет обойти, гораздо труднее ему преодолеть внутренние препоны, оправдаться перед самим собой...»⁵³ Основной источник принятых сегодня представлений о Булгарине, книга М. Лемке⁵⁴, тенденциозно описывает значение его творчества, в своей практической работе литературоведы руководствуются шаблоном: «...враг Пушкина и Белинского, реакционный журналист, издатель пошловатой газеты “Северная пчела” и агент III отделения» (последнее, кстати, так и не доказано⁵⁵), одновременно игнорируются литературные достоинства творчества Булгарина. Рейтблат констатирует: «...если Пушкин, “солнце русской поэзии”, в результате, по выражению Аполлона Григорьева, — это “наше всё”, то Булгарин вследствие того же фильтрующего исторического процесса отошел

⁵² См, например: *Лихачев Д. С.* В поисках выражения реального. С. 10.

⁵³ *Рейтблат А. И.* Видок Фиглярин (История одной литературной репутации) // Вопросы литературы. 1990. № 3. С. 73–74.

⁵⁴ *Лемке М. К.* Николаевские жандармы и литература 1826–1855 гг. СПб., 1908.

⁵⁵ См.: *Мейшутович З.* Нравственно-бытовой роман Тадеуша Булгарина. (*Mejszutowicz Z. Powieść obyczajowa Tadeusza Bułgaryna.* Krakow, 1978). С. 6; *Кузовкина Т. Д.* Феномен Булгарина: проблема литературной тактики: Дис. ... д-ра филос. наук. Тарту, 2007. С. 22.

на противоположный полюс — это, если мыслить аналогичными формулами, — “ночь русской поэзии”, “наше ничего”. Как в Пушкине воплощены все высочайшие эстетические и этические ценности, так Булгарин стал символом абсолютного зла, аморальности и литературной бездарности⁵⁶.

Зачарованность идеей о том, что Ф. В. Булгарин настолько плохой человек, что ничего хорошего ни о чем сказать не может, многократно приводила к парадоксам. Во вступительной статье к роману «Бедные люди» в Полном собрании сочинений Ф. М. Достоевского рецензия Булгарина на роман «Бедные люди» названа «нападками». Далее в тексте следует цитата, из которой ясно, что Булгарин называет автора «Бедных людей» талантливым человеком и обещает ему будущее, в случае, если он не будет поддаваться «пустым теориям» (социалистическим, как очевидно)⁵⁷, а также в случае, если его не будут захваливать (1. 472). Если всё это — «нападки», трудно понять, что же называется доброжелательной критикой. Автор этого комментария, Г. М. Фридлендер, явно находился под обаянием идеи о «плохом Булгарине», что и помешало ему прочитать рецензию адекватно.

Следует ради справедливости отметить, что еще в начале 1920-х гг. раздавались призывы отказаться от узкопартийного взгляда на этого русского писателя и приступить к изучению не столько его морального облика, сколько творческого наследия⁵⁸. Этот призыв был услышан не всеми, фактически вплоть до недавнего времени в стране действовал некий «запрет на Булгарина», лишь в последнее время преодолеваемый усилиями А. Рейтблата, В. Мещерякова, Т. Кузовкиной, другими исследователями. Правда, активно реабилитируя репутацию Булгарина, сильно демонизированного поколениями исследователей, современные работы не слишком высоко оценивают творческие достижения писателя. Т. Кузовкина пишет: «Если и следует говорить о влиянии Булгарина на русскую прозу, то, как это продемонстрировано рядом исследователей, речь может идти лишь о косвенном воздействии»⁵⁹, одновременно признавая, что усилия Булгарина «с самых первых шагов на литературном поприще» были направлены на формирование образа повествователя, «который должен был

⁵⁶ Рейтблат А. И. Видок Фиглярин. С. 73.

⁵⁷ «Г-н Достоевский — человек не без дарования, и если попадет на истинный путь в литературе, может написать что-нибудь порядочное. Пусть он не слушает похвал натуральной партии... Захвалить — то же, что и завалить дорогу к дальнейшим успехам» (1. 472).

⁵⁸ «Это был очень даровитый беллетрист, очень образованный человек, сумевший сказать много меткого против “Истории” Карамзина, в 30-х годах... И суть дела не в низости и доносах, а в том, что этот энергичный журналист был поддержан в своей литературной деятельности не только Дубельтом, но и большой социальной группой, разделявшей взгляды “Северной пчелы”, раскупавшей нарасхват его романы и т. д. <...> Следовало осознать Булгарина не моралистически, а социологически» (Красная новь. 1925. Кн. 5. С. 280).

⁵⁹ Кузовкина Т. Д. Феномен Булгарина. С. 13.

завоевать массового читателя»⁶⁰. Следует признать, что эти усилия увенчались настоящим открытием в области художественной формы — повествования с точки зрения обычного, простого человека. В своем программном «Предисловии» к «Ивану Выжигину» Ф. В. Булгарин так сформулировал предмет своего внимания и одновременно облик своего повествователя: «...существо доброе от природы, но слабое в минуты заблуждения, подвластное обстоятельствам — одним словом, человек, каких мы видим в свете много и часто»⁶¹.

Применив этот метод на практике, Ф. В. Булгарин стал автором ряда произведений, имевших огромный читательский успех: «Иван Иванович Выжигин» (1829), «Дмитрий Самозванец» (1830), «Мазепа» (1834), «Памятные записки Чухина» (1841)⁶². В глазах многих к середине XIX в. Булгарин был признанным носителем «идеального слога», образцового литературного стиля. Несколько ироническое признание этого факта содержится в статье Достоевского «Ответ “Русскому вестнику”», где, комментируя слова оппонента, автор говорит: «Фаддей Булгарин не сказал бы лучше!» (19. 127); в этой же статье он упомянут как автор образцовых «забористых субботних фельетонов» (19. 128). Однако главное достижение Ф. В. Булгарина заключалось в том, что он был новатором в области художественной формы. Им разрабатывался механизм повествования, основанный на эффекте неумелого, «наивного рассказчика», выбора в качестве объекта описания «ближнего», передаче точки зрения «самой Натуры»⁶³. Это умение произвело большое впечатление на героя «Бедных людей» Макара Девушкина, который хвалит «Станционного смотрителя» А. С. Пушкина как раз за то самое свойство повествования, которое впервые разработал и применил Ф. В. Булгарин, правда, в более адекватном виде использовал Пушкин: «...сколько между нами-то ходит Самсонов Выриных, таких же горемык сердечных! <...>

⁶⁰ Там же. С. 60.

⁶¹ *Булгарин Ф. В.* Иван Иванович Выжигин. Предисловие. Письмо к его сиятельству Арсению Андреевичу Закревскому // Ф. В. Булгарин. Полн. собр. соч.: В 7 т. Т. 1. СПб., 1839. С. VIII.

⁶² К началу работы над своим первым романом «Бедные люди» Ф. М. Достоевский мог быть знаком со следующими произведениями Ф. В. Булгарина: «Правдоподобные небылицы, или Странствование по свету в XXIX веке» (1824); «Невероятные небылицы, или Путешествие к средоточию Земли» (1825); «Сцена из частной жизни в 2028 году» (1828); «Эстерка» (1828); «Иван Иванович Выжигин» (1829); «Дмитрий Самозванец» (1830); «Мазепа», «Дух фон-Визина на нижегородской ярмарке» (1834); «Где раки зимуют» (1836); «Отрывок из статистических и этнографических записок, веденных глухо-немо-слепым путешественником во время пребывания его в безымянном городе, лежащем в неоткрытой поныне стране» (1836); «Разговор в царстве мертвых» (1836); «Похождения Митрофанушки на Луне» (1837); «Памятные записки Чухина» (1841); «Беглая мысль», «Метемпсихоза, или Душепревращение», «Путешествие к антиподам на Целебный остров» (1842); «Письмо жителя кометы Белы к жителям Земли», «Предок и потомки» (1843).

⁶³ См.: *Вершинина Н. Л.* Одиссея Булгарина // Булгарин Ф. В. Лицевая сторона и изнанка рода человеческого. М., 2007. С. 33.

Нет, это натурально! Вы прочтите-ка; это натурально! это живет! Я сам это видал, — это вот всё около меня живет; вот хоть Тереза — да чего далеко ходить! — вот хоть бы и наш бедный чиновник...» (1. 59).

В предисловии к роману «Петр Иванович Выжигин» Булгарин манифестирует свой творческий метод как неуклонное следование правде реальной жизни. Он пишет: «Книги сочиняются на Земном шаре, а не на Луне, следовательно, и вымышленные происшествия должны быть земные...»⁶⁴ Взамен свойственного сентиментализму взгляда на проблемы человечества со стороны обладающего «чувствительным сердцем» «просвещенного философа» или свойственного романтизму видения мира с вершины «башни из слоновой кости» он предложил принципиально новую идею: увидеть и описать мир с точки зрения обычного человека, «такого как все», выдвигая в качестве нарратора «наивного, простодушного рассказчика», возможно, не слишком образованного, но, как выражался сам Булгарин, исключительно «земного». Нельзя игнорировать, что эту нарративную модель вслед за ним подхватили и с успехом использовали поколения русских прозаиков, начиная с А. С. Пушкина («Повести Белкина») и М. Ю. Лермонтова («Герой нашего времени»), вслед за ними — Ф. М. Достоевский, Н. С. Лесков и многие другие.

Достоевский и в конце жизни воспринимал Булгарина как создателя новой формы повествования, той, которая некогда была популярна и востребована, но спустя полстолетия вышла из моды. Реагируя на произведение современника, он пишет: «Из прежней грубой формы вы уже выжили. Ф. В. Булгарин теперь уже невозможен» (27. 133). В журнальной статье 1861 г. («Ряд статей о русской литературе. III. Книжность и грамотность»), полемизируя с «Русским вестником», Достоевский находит в современной ему русской литературе определенную эстетическую линию, которую он называет «булгаринской дорогой», в ее существовании Достоевский не сомневался, находя, что именно на нее вступил «Русский вестник» (19. 8).

Нельзя сказать, что новаторство Ф. В. Булгарина в области художественной формы осталось полностью незамеченным. Как подчеркивает А. И. Рейтблат, Булгарин «одним из первых ввел в русскую литературу жанры нравоописательного очерка, утопии и антиутопии, “батального рассказа” и фельетона»⁶⁵, что само по себе подразумевает новую нарративную модель, требующую погружения рассказчика в гущу событий. Особенность повествовательного стиля Ф. В. Булгарина, основанного на позиции «простодушного рассказчика», первым заметил А. Бестужев. В 1823 г., обозревая русскую словесность в «Полярной звезде», он писал о способности булгаринского повествователя

⁶⁴ Булгарин Ф. В. Петр Иванович Выжигин // Булгарин Ф. В. Полн. собр. соч. Т. 4. СПб., 1839. С. II.

⁶⁵ Рейтблат А. И. Видок Фиглярин. С. 76.

излагать мысли «с какою-то военною искренностию и правдою, без пестроты, без игры слов», причем эти формы болгаринского слога, по мнению Бестужева, совершенно оригинальные, «незаимствованные»⁶⁶.

В «Памятных записках титулярного советника Чухина»⁶⁷ Булгарин вывел в образе Световидова характер и внешний облик А. С. Грибоедова, причем в качестве одной из важнейших черт своего героя он подчеркивает его «необыкновенный дар убеждения» и, одновременно, «простодушие»: «Он объяснялся просто, ясно, логически, без фигур, и часто даже лаконически, распространяясь тогда только, когда его не понимали. Он имел от природы этот, так сказать, сверхъестественный дар, эту симпатическую силу очаровывать сердца одним взглядом и заставлять верить себе на слово. Привилегия истинного гения!»⁶⁸ Нет никаких сомнений, что здесь мы видим болгаринскую формулу идеального повествователя, именно ту, к которой он всю жизнь стремился и которая, как мы знаем, имела успех у современников.

Умение Булгарина увидеть и описать реальность с позиции простого, не искусственного в литературных тонкостях человека, вне всякого сомнения, произвело большое впечатление на Ф. М. Достоевского, еще в юности перечитавшего всю современную русскую литературу, разумеется, включая «Ивана Выжигина», статьи в «Северной пчеле» и «Библиотеке для чтения»⁶⁹. Блестящая находка Ф. В. Булгарина — наивный, безыскусственный тон изложения — пришлась по вкусу будущему писателю, который давно уже заприметил фальшь ложного классицизма и выспренного романтизма, наводнявших журналы и книжные лавки 1830–1840 гг. Вернувшись из каторги в Петербург, в 1860 г., он написал об этом так: «Но хорошо бы было, если б, например, поэты не удалялись в эфир и не смотрели бы оттуда свысока на остальных смертных; потому что хотя греческая антология и превосходная вещь, но ведь иногда она бывает просто не к месту, и вместо нее приятнее было бы видеть что-нибудь более подходящее к делу и помогающее ему. А искусство много может помочь иному делу своим содействием, потому что заключает в себе огромные средства и великие

⁶⁶ Бестужев-Марлинский А. А. Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1958. С. 537.

⁶⁷ [Булгарин Ф. В.] Памятные записки титулярного советника Чухина, или Простая история обыкновенной жизни: Ч. 1–2. Сочинение Фаддея Булгарина. СПб., 1835.

⁶⁸ Там же. С. 118–120.

⁶⁹ С 1835 г. в семье Достоевских была подписка на этот журнал, причем, как отмечает брат писателя Андрей Михайлович, это издание было «исключительным достоянием» старших братьев, Михаила и Федора (Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников: В 2 т. Т. 1. М., 1985. С. 85). В 1843 г., непосредственно перед созданием романа «Бедные люди», Достоевский также был заинтересованным читателем журнала, см.: Ф. М. Достоевский. Новые материалы и исследования. С. 329–330. Как отмечает И. Д. Якубович, «Библиотеку для чтения» как лучший литературный журнал современности пропагандировал преподаватель литературы в Инженерном училище В. Т. Плаксин (Якубович И. Д. Достоевский в работе над романом «Бедные люди» // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 9. С. 44).

силы» (18. 77). Ранее, в письме М. М. Достоевскому от 5 октября 1845 г., сообщая о проекте журнала «Зубоскал», Достоевский рассказывает о своем намерении сделать эпиграфом к задуманному журналу фразу о «правде жизни» из фельетона Булгарина, опубликованного в «Северной пчеле»: «...мы готовы умереть за правду, не можем без правды...» (28, 113). Принципиальное следование «правде жизни», отказ от удаления точки повествования «в эфир» стало принципом, которому следовал Достоевский в течение всей его жизни, и, вне всякого сомнения, идея Ф. В. Булгарина о повествовании от лица погруженно-го в жизнь простого человека «как все» сыграла тут важную, если не определяющую роль.

Среди бесспорных достижений Булгарина как художника — создание образа А. В. Суворова, лишённого той характерной высокопарности, которая была свойственна в те годы многим повествованиям о жизни и деятельности государственных мужей и военачальников. Принцип обыкновенности и простоты был задействован и здесь. Согласно Булгарину, Суворов шел к своей славе «посреди обыкновенных, протоптанных стезей»⁷⁰. Демократичность и простота Суворова выражалась и в том, что, согласно Булгарину, он «бросил им на забаву свой Диогеновский плащ»⁷¹. Повторяя эту же апелляцию к Диогену, Макар Девушкин, в ответ на реплику Вареньки о перспективе «жить лучше», сменив старые сапоги на новые, говорит: «Я тогда про подошвы мои и не думаю, потому что подошва вздор и всегда останется простой, подлой, грязной подошвой. Да и сапоги тоже вздор! И мудрецы греческие без сапог хаживали, так чего же нашему-то брату с таким недостойным предметом нянчиться?» (1. 81).

Первый том первого собрания сочинений Ф. В. Булгарина (1827)⁷² открывался «Предисловием в лицах», где Булгарин декларировал опору на каноны сентиментализма, рисуя облик своего повествователя как одинокого и скромного труженика, который заключил себя в тихом месте, «в ночной тишине в уединенном своем кабинете», сердце которого «сжимается грустью»⁷³. Эту позицию «тишины» в «уединенном кабинете» обыгрывает Достоевский в жанре трагического бурлеска, заставляя Макара Девушкина, первого своего героя-философа, занять для «занятий литературою» похожую позицию в «углу», в «тишине» и «уединении» (осмысленном Девушкиным как «запустение»): «...комнатка небольшая, уголок такой скромный... <...> номер сверхштатный; всё просторное, удобное, и окно есть, и всё, — одним словом, всё удобное. Ну,

⁷⁰ [Булгарин Ф. В.] Сочинения Фаддея Булгарина. Т. I. Ч. 1. СПб., 1827. С. 151.

⁷¹ Там же. С. 152–153. «Булгарин подчеркивал демократический образ Суворова-балагура и любимца солдат, презираемого знатными вельможами...» (Кузовкина Т. Д. Феномен Булгарина. С. 72).

⁷² [Булгарин Ф. В.] Сочинения Фаддея Булгарина. Т. 1. Ч. 1. С. I–II.

⁷³ Там же.

вот это мой уголочек <...> я себе ото всех особняком, помаленьку живу, втихомолочку живу» (1. 15–16). Подобно болгаринскому повествователю, Девушкин в зачине романа подчеркивает, что он не имеет претензий быть «писателем»: «Не взыщите, душечка, на писании... <...> Пишу, что на ум взбредет» (1. 24), однако его письма заставили В. Г. Белинского квалифицировать его как настоящего мастера повествования⁷⁴.

Т. Кузовкина отмечает, что в формировании своего нарратора Булгарин также активно использовал автобиографию⁷⁵, например в своей программной повести «Бедный Макар, или Кто за правду горой, тот истый герой», впервые опубликованной в «Сыне отечества» в 1825 г.⁷⁶, — повести, несомненно повлиявшей на название, имя главного героя и сюжет «Бедных людей» Ф. М. Достоевского. Эта повесть имела громкий успех, и именно в ней достигла расцвета нарративная модель «рассказа от лица умного, но наивного человека», которую далее активно применял Булгарин и которая оказалась приемлемым подспорьем для начинающего писателя Достоевского. Можно предположить, что Макар из «Бедного Макара» Ф. В. Булгарина предтеча не только Макара Девушкина («Бедные люди»), такого же тихого и всеми презираемого домашнего философа, но и ряда подобных ему героев-философов Достоевского в более поздний период творчества, например князя Мышкина («Идиот»). Возможно, отсюда же взял Достоевский манеру активно использовать данные своей биографии в виде «криптограмм», в зашифрованном, скрытом от рядового читателя виде⁷⁷.

Аллюзии на произведения Булгарина в романе «Бедные люди» касаются не только его широко известных романов и статей, но и его оценок со стороны критиков, например В. Г. Белинского, прилежным читателем статей которого в 1840-е гг. был Достоевский. В оценке литературных достоинств творчества Ратазиева со стороны Макара Девушкина звучит мотив, который

⁷⁴ Это замечается, когда письма Девушкина превращаются в блестящие очерки, поражающие своей художественной силой уже современников Достоевского. В. Г. Белинский пишет: «...журнал Вареньки прекрасен, но все-таки, по мастерству изложения, его нельзя сравнить с письмами Девушкина» (*Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. Т. 9. С. 554). Меткости и художественной точности характеристик Девушкина «окружающей действительности» удивлялся и Н. А. Добролюбов: «Можно заметить, пожалуй, что Макар Девушкин для своего образования и положения является уже слишком метким оценщиком противоречий официальных основ жизни с ее действительными требованиями, но потому, что, сочиняя в течение полугода чуть не каждый день свои письма к Вареньке, Макар Алексеевич изощрил свой слог» (*Добролюбов Н. А.* Забытые люди // Добролюбов Н. А. Собр. соч.: В 9 т. Т. 7. М.; Л., 1963. С. 255–256).

⁷⁵ Кузовкина Т. Д. Феномен Булгарина. С. 62.

⁷⁶ *Сын отечества*. 1825. № 23. С. 277–305.

⁷⁷ Например: *Федоринов В.* Криптограмма. По произведениям Ф. Достоевского // *Литература*. Первое сентября. 2003. № 38.

повторяет одновременно и Белинского, и Булгарина. Девушкин говорит о произведениях Ратазяева: «Объядение, а не литература! Прелесть такая, цветы, просто цветы; со всякой страницы букет вяжи!» — советуя Вареньке его творения читать в тот момент, «когда конфетку во рту держите» (1. 51, 56). Здесь виден намек на оценку стиля Ф. В. Булгарина со стороны В. Г. Белинского: называя слог «Ивана Выжигина» гладким и грамматически правильным, он писал, что никто из русских писателей не отличался «в родном языке такую чистотою и правильностию, как г. Булгарин в языке, чуждом ему»⁷⁸. С другой стороны, воспитанный на чтении «Северной пчелы» Девушкин воспроизводит здесь часть булгаринской рецензии на «Повести Белкина» А. С. Пушкина: «...несколько анекдотцев (из коих некоторые давно известны), рассказанных весьма приятно, языком правильным и слогом, во многих местах, чрезвычайно живым. <...> Прочтешь точно так, как съешь конфет — и забыл!»⁷⁹

Безусловно одаренный в литературном отношении человек, Ф. В. Булгарин был начисто лишен религиозного чувства, оно заменялось в нем педантизмом в выполнении определенных социальных действий, которые позволяли православным увидеть в нем «своего». Нравственная ограниченность связывала и его эстетическое чувство. Провидчески определив опасность «захваливания» молодого Достоевского, он тем не менее не смог понять смысл «сапожной» символики в романе «Бедные люди». Позитивно оценивая повесть, с некоторой симпатией говоря о «таланте автора», он с сарказмом высказался о «сапожной» теме в романе: «Девушкин в большей части своих писем беспрестанно толкует о бедственном состоянии своих сапог. Это его *idée fixe*. С сапогами своими он никак не может расстаться. Он с ними носится и возится, так что весь роман, можно сказать, написан “*a propos de bottes*”»⁸⁰. Здесь Булгарин подметил важную особенность поэтического языка романа «Бедные люди», но неверно истолковал результат своего наблюдения в смысле писательской неумелости Достоевского. Однако «сапожный знак», в отличие от «чая-сахара»⁸¹, таит в себе

⁷⁸ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 5. М., 1954. С. 203.

⁷⁹ Северная пчела. 1831. № 288 (18 декабря). С. 4.

⁸⁰ Северная пчела. 1846. № 48. С. 30.

⁸¹ Этот «чай» имеет особое значение и является знаком материального благополучия в произведениях Достоевского. Девушкин в письме Вареньке указывает: «Оно, знаете ли, родная моя, чаю не пить как-то стыдно <...> Ради чужих и пьешь его, Варенька, для вида, для тона; а по мне всё равно, я не прихотлив» (1. 17). Заметим, что в годы пребывания в Главном инженерном училище (1838–1843 гг.) Достоевский доказывал своему отцу необходимость «пить чай», используя те же аргументы: «Милый, добрый Родитель мой! Неужели Вы можете думать, что сын Ваш, прося у Вас денежной помощи, просит у Вас лишнего... <...> Волей или неволей, а я должен сообразоваться вполне с уставами моего теперешнего общества <...> Но все-таки я, уважая Вашу нужду, не буду пить чаю» (М. А. Достоевскому, 5–10 мая 1839 г.; 28, 60).

еще более сложную структуру, кратко обобщенную Достоевским уже в зрелые годы в виде дилеммы: «Шиллер» или «сапоги»⁸².

Как в письмах Достоевского в 1838–1844 гг., так и в письмах Макара Девушкина в романе «Бедные люди» мы видим развитую диалектику понятия «бедности», которая выходит за рамки двух указанных ранее значений: «материального неблагополучия» и «знака общественного положения». Давая в своем письме к брату Михаилу развернутую характеристику Ивану Шидловскому, который в те годы являлся для него воплощением духовной красоты и олицетворением «шиллеровской идеи», Достоевский писал о нем: «О какая откровенная чистая душа! У меня льются теперь слезы, как вспомню прошедшее! Он не скрывал от меня ничего, а что я был ему? Ему надо было сказаться кому-нибудь; ах, для чего тебя не было при нас! <...> О какое бедное, жалкое создание был он! Чистая, ангельская душа! <...> Знакомство с Шидловским подарило меня столькими часами лучшей жизни» (28₁, 68–69). Здесь мы видим, что «бедность» И. Шидловского, в сочетании со своим контекстовым синонимом («жалкое создание»), не означает недостатка у него денежных средств — кстати, он был весьма богат, — но значит, в третьем контекстовом синониме, «чистая, ангельская душа». Возвращаясь к звучанию названия романа «Бедные люди», отметим, что в нем слиты два различных значения: 1) материально необеспеченные и социально униженные люди; 2) несчастные от сознания негармоничности мира и своего бессилия остановить зло, чистые («ангельские») души.

В письме к брату Достоевский характерно дополняет характеристику Шидловского как романтически «бедного человека» описанием его внешности как страдальца: «Взглянуть на него: это мученик! Он иссох, щеки впали, влажные глаза его были сухи и пламенны; Духовная красота его лица возвысилась с упадком физической. — Он страдал! тяжело страдал! Боже мой, как он любил какую-то девушку... Без этой любви он не был бы чистым, возвышенным жрецом поэзии...» (28₁, 68). Страдания «бедного человека» Макара Девушкина, как и самого Достоевского в эти годы, были связаны с культом добра и красоты, которые он пытался защитить от уничтожения с помощью поэзии. Как и у повествующих бедняков Булгарина, «бедный человек» Достоевского естественным образом приходит к авторству как единственному средству, останавливающему зло в вымышленной реальности и внутреннем мире человека, обещая победить его и в общественной жизни. Подтверждая

⁸² Эта формула вошла затем в писательское сознание Достоевского как одно из главных обозначений «векового вопроса» и упоминается затем во многих произведениях Достоевского (2. 233; 10. 23, 172 и др.). М.А. Иванова вспоминает: «С юношами, бывшими в семье Ивановых, Достоевский часто вступал в споры по поводу модного “нигилизма” и по вопросу о том, что выше: “сапоги” или “Пушкин”. Он красноречиво отстаивал значение поэзии Пушкина» (Достоевский в воспоминаниях современников. В 2 т. Т. 2. М., 1990. С. 47).

синонимичность понятий «бедный» и «добрый» (в смысле «чистая, ангельская душа»), Макар Девушкин в своем письме Вареньке так характеризует Терезу: «Она такая добрая... добрая и верная женщина... Она женщина добрая, кроткая, бессловесная...» (1. 15).

Отдавал ли Булгарин себе отчет в том, что созданная им модель повествователя действительно новаторская — или она, как считают некоторые критики, лишь апеллирует к «Жиль-Блазу»? На упреки в том, что он не оригинален, Булгарин отвечал следующее: 1) подчеркивал, что все основные темы и жизненные проблемы уже прозвучали в произведениях мировой литературы («Скажите, пожалуйста, о чем не было писано и переписано прежде нас?»), но 2) новизна его не в темах или наборе описываемых событий, но в самой позиции повествователя, и здесь он считает себя действительно оригинальным. В предисловии к «Ивану Выжигину» он подчеркивает: «Понравится ли читателям моим эта простота в происшествиях и рассказе — не знаю. Пусть простят недостатки ради благой цели и потому, что это первый оригинальный русский роман в этом роде. Смело утверждаю, что я никому не подражал, ни с кого не списывал, а писал то, что рождалось в собственной моей голове»⁸³. В романе «Бедные люди» содержится аллюзия на эти слова Булгарина, причем аллюзивный характер этой цитаты обнажается еще и тем, что Девушкину, в отличие от Булгарина, никто не задает вопрос о возможной оригинальности его философского эссе («о сапогах»). Тем не менее, вторя Булгарину и подкрепляя свою сентенцию о примате духовного над «сапожным», Девушкин говорит: «...полно, дескать, о таком думать, о себе одном думать, для себя одного жить... <...> оглянись кругом, не увидишь ли для забот своих предмета более благородного, чем свои сапоги!» Вот что хотел я сказать вам иносказательно, Варенька <...> подумаете, что я вам клевету говорю, или что это так, хандра на меня нашла, или что я это из книжки какой выписал? Нет, маточка, вы разуверьтесь, — не то: клеветою гнушаюсь, хандра не находила и ни из какой книжки ничего не выписывал, — вот что!» (1. 89)

Признавая, как и Булгарин, морально-этическую сторону жизни важнейшим предметом литературы, Достоевский не принимал любимую булгаринской фабулу о «награжденной добродетели», где все испытания и злоключения героя «заканчиваются традиционным для булгаринского повествования награждением добродетельного героя деньгами, почетом и женой-красавицей»⁸⁴. Строя сюжет «Бедных людей», Достоевский оканчивает судьбы своих добродетельных героев трагической гибелью, социальной и физической. Неожиданной смертью Горшкова оканчивается, казалось бы, счастливое

⁸³ Булгарин Ф. В. Иван Иванович Выжигин. Предисловие. С. VIII.

⁸⁴ Кузовкина Т. Д. Феномен Булгарина. С. 63.

событие — выигрыш им судебного дела, в котором он защищал свою честь от несправедливых посягательств: «Честь моя, честь, доброе имя, дети мои», — и как говорил-то! даже заплакал» (1. 97–98); тяжким моральным ударом для Девушкина оканчивается история его отношений с Варенькой. Рассказ Девушкина о чиновнике Горшкове является парафразом типичной для 1830–1840-х гг. повести о «добродетельном чиновнике», подвергающемся жестоким и несправедливым преследованиям; в повестях Ф. В. Булгарина такого рода сюжеты оканчивались счастливым концом, в итоге чиновника оправдывали, награждали или даже чествовали. Однако у Достоевского Горшков «внезапно умер, словно его громом убило!» (1. 99); эта ироническая реминисценция излюбленного булгаринского сюжетного хода показывает, что именно не принимал Достоевский в «правде жизни» по-булгарински.

Позаимствовав у Булгарина модель «наивного повествователя», Достоевский вовсе не был склонен брать и всё остальное присущее его нравственному облику и творчеству. В этом смысле отношение к Ф. В. Булгарину развивалось похоже на его отношение к Н. В. Гоголю: это было притяжение-отталкивание, учеба и одновременно отказ от многого, чем стали знамениты эти писатели. В своем известном пассаже из «Петербургских сновидений в стихах и прозе», который литературоведы называют «видением на Неве», Достоевский описывает зарождение в его сознании авторской идеи, определяя ее значение словами: «Я полагаю, что с той именно минуты началось мое существование...» (19. 69). И тут же перед его глазами, не без иронического оттенка, в виде немой укоризны за неправильный, слишком фривольный характер мыслей, возникла фигура Булгарина — «тучный образ покойного Фаддея Венедиктовича» (19. 69) (Ф. В. Булгарин умер в 1859 г., за 2 года до написания этой статьи Достоевского).

В начале 1860-х гг., в период активных занятий журналистикой, Достоевский не раз без пиетета поминал имя Булгарина как литературного примитивиста, у которого «всё разлиновано» (19. 176). Принимая идею о том, чтобы нарратор был как можно ближе к предмету своего описания, простому человеку, Достоевский не принимал поверхностный «нравоучительно-дидактический» тон произведений Булгарина и не раз критиковал его за это (20. 57, 95). Эти негативные пункты отношения к Булгарину также получили отражение в ряде аллюзий и реминисценций в романе «Бедные люди». Склоняясь к мысли «заняться литературою», Макар Девушкин излагает в письме к Вареньке свои теоретические тезисы: «А хорошая вещь литература, Варенька, очень хорошая... <...> страсти выраженье, критика такая тонкая, поучение к назидательности и документ» (1. 51). Эти слова героя «Бедных людей» выглядят как иронический парафраз фрагмента предисловия к «Ивану Выжигину», где актуализировано сравнение литературы как «благонамеренной сатиры» с «волшебным зеркалом», в свою очередь заимствованное им из журнальных текстов

Екатерины II⁸⁵. Булгарин писал: «Любить отечество, значит — желать искоренения злоупотреблений, предрассудков и дурных обычаев, и водворения добрых нравов и просвещения. <...> Благонамеренная сатира способствует улучшению нравственности, представляя пороки и странности в их настоящем виде и указывая в волшебном зеркале, чего должно избегать, и чему следовать»; «Всё дурное происходит от недостатков нравственного воспитания»⁸⁶.

Исходя из этой мысли, праведный болгаринский Макар («Бедный Макар...») считает, что многие сочинения современной литературы «заклучают в себе гиль и дичь»⁸⁷. Такого же мнения придерживается и Макар Девушкин, рассерженный на Ратазяева, который собирается его вместе с Варенькой «в сатиру свою поместить». Критикуя современную литературу за безнравственность, он говорит: «Вы, маточка, мне книжку какую-то хотели, ради скуки, прислать. А ну ее, книжку, маточка! Что она, книжка? Она небылица в лицах! И роман вздор, и для вздора написан, так, праздным людям читать: поверьте мне, маточка, опытности моей многолетней поверьте. И что там, если они вас заговорят Шекспиром каким-нибудь, что, дескать, видишь ли, в литературе Шекспир есть, — так и Шекспир вздор, всё это сущий вздор, и всё для одного пасквиля сделано!» (1. 70)⁸⁸.

Активное применение и творческое развитие болгаринской модели «наивного повествователя» не мешало Достоевскому видеть все известные минусы и недостатки творческого метода, художественные несовершенства произведений Ф. В. Булгарина, не говоря уж об известных, многократно раскритикованных свойствах его личного характера. В 1876 г. Достоевский хорошо

⁸⁵ Кузовкина Т. Д. Феномен Булгарина. С. 122.

⁸⁶ Булгарин Ф. В. Иван Иванович Выжигин. Предисловие. Письмо к его сиятельству Арсению Андреевичу Закревскому. С. V–VI.

⁸⁷ [Булгарин Ф. В.] Полн. собр. соч. Фаддея Булгарина: Новое сжатое (компактное) издание, исправленное и умноженное: [В 7 т.]. Т. VI. СПб., 1843. С. 38.

⁸⁸ Эти слова Девушкина также автореминисценция письма Ф. М. Достоевского к М. М. Достоевскому о П. А. Карепине, который призывал будущего писателя ни в коем случае не оставлять службу: «Эти москвичи невыразимо самолюбивы, глупы и резонеры. В последнем письме Карепин ни с того, ни с сего советовал мне не увлекаться Шекспиром! Говорит, что Шекспир и мыльный пузырь всё равно. Мне хотелось бы, чтобы ты понял эту комическую черту, озлобление на Шекспира. Ну, к чему тут Шекспир?» Заметим, что Достоевский испытывает явное полемическое удовольствие, оспаривая ценности, которые ему пытались внушить опекун, одновременно осознавая себя мастером эпистолярного жанра. В своем письме брату в это же время он откровенно говорит: «Я ему такое письмо написал! — Одним словом, образец полемики. Как я его отделал. Мои письма chef-d'oeuvre летристики» (28, 101). Достоевский писал Карепину: «Если вы считаете пошлым и низким трактовать со мною о чем бы то ни было, то все-таки вам не следовало бы так наивно выразить свое превосходство заносчивыми унижениями меня, советами и наставлениями, которые приличны только отцу, и шекспировскими мыльными пузырями. Странно: за что так больно досталось от вас Шекспиру. Бедный Шекспир!» (28, 98).

помнил лживые статьи Булгарина о Жорж Санд: «...в 1848 году, Булгарин напечатал об ней в “Северной пчеле”, что она ежедневно пьянствует с Пьером Леру у заставы и участвует в афинских вечерах в министерстве внутренних дел», правда, «Булгарину никто не поверил» (23. 33). Слишком уж верноподданническое настроение Булгарина, легко переходившее в лесть, не вызывало у Достоевского симпатии. С сарказмом отзываясь о так называемом «либеральном фельетоне», он находил в нем сходство с «булгаринским»: «...та же самая крепкая опора сзади» (24. 84). Еще более жесткую критику Достоевского, взгляды которого основывались на христианской этике, вызывали прагматизм и грубый материализм Булгарина: «Не единым хлебом жив человек. На потребности жертвы. Это *наша*, хотя ее и отвергли Сенковские и Булгарины.» (24. 224).

3.4. «Цинический реализм» В. Буренина как претекст «реализма в высшем смысле» Ф. М. Достоевского

Определения творческого метода Достоевского поражают своим разнообразием; возможно, он является рекордсменом по количеству определений такого рода. Наличие работ К. А. Степаняна избавляет нас от необходимости перечислять десятки такого рода дефиниций⁸⁹, составляя обзор гигантского числа определений стиля Достоевского, сам же исследователь сосредоточивается на терминах, которые использовал писатель, — «фантастический реализм», или «реализм в высшем смысле». Необходимо попытаться понять, как возникли эти определения, что заставило Достоевского создавать подобного рода дефиниции, со всей очевидностью самого его не вполне удовлетворявшие. Замечено, что Достоевский обращался к попыткам определять свой творческий метод, лишь повинувшись необходимости отвечать на претензии современников⁹⁰, которые, пребывая в состоянии литературно-эстетического растворения в безраздельно царствующем тренде «реализма», предположительно единственно возможного способа постижения истины в искусстве, требовали от писателя отчета, какого же рода «реализм» присущ его произведениям. Начиная с Гоголя, Белинского и «натуральных» авторов 1840-х до начала 1880-х гг., до Чехова и символистов, слово «реализм» в России фактически стало обозначением высокой художественности, соединенной с правдивым изображением действительности. Поэтому, выполняя требование отчета о своем художественном методе, любой литератор должен был так или иначе

⁸⁹ Степанян К. А. 1) «Сознать и сказать»: «реализм в высшем смысле» как творческий метод Ф. М. Достоевского. М., 2005; 2) Явление и диалог в романах Ф. М. Достоевского. СПб., 2009.

⁹⁰ Бойко М. По ту сторону реализма и антиреализма. Российские литературоведы и творческий метод Достоевского // Независимая газета (НГ-Ex libris). 2010. 22 июля. С. 4.

употребить слово «реализм» или по крайней мере ментально оттолкнуться от него, в противном случае возникал риск быть непонятым, потерять аудиторию читателей или даже получить репутацию «литературного старовера».

Словесные формулировки своего творческого метода Достоевский создавал исключительно как ответ на вызовы со стороны окружающей его литературной жизни. Эти запросы оформлялись либо в виде общих рассуждений о том, как нужно писать литературные произведения, применительно к творчеству какого-либо писателя, либо были направлены непосредственно на Достоевского, сочетаясь с попыткой словесного определения его художественного кредо. На Достоевского в течение всей жизни сыпались обвинения, что он «не реалист» — обвинение тяжкое, равносильное приговору об отлучении от литературы⁹¹.

Необходимо учитывать, что Достоевский говорил о своем художественном методе в трех типах текстов: в письмах, в публицистических статьях и в произведениях, нарратив которых выражает суть его взгляда на смысл творчества. Цитировать эти определения подряд как принадлежащие к одному семантическому полю некорректно, определяющее значение имеет адресат, которому можно (или нельзя) было сообщить эту важную мысль. Определяя свой творческий метод как «реализм» («высший», т. е. принципиально иного качества, чем просто «реализм», или «фантастический», т. е. выходящий за рамки реальности), в публицистических выступлениях Достоевский действовал методом добавления уточняющего слова, в попытке изменить его изначальное значение. Иначе построены формулировки, адресованные близким друзьям; в них отталкивание от слова «реализм» совершенно очевидно. В своем письме к А. Н. Майкову от 11/23 декабря 1868 г. он пишет: «Совершенно иные я понятия имею о действительности и реализме, чем наши реалисты и критики. Мой идеализм реальнее ихнего. <...> Ихним реализмом сотой доли реальных, случившихся фактов не объяснишь. А мы нашим идеализмом пророчили даже факты. Случалось!» (28₂, 329). В этом определении центральную позицию занимает слово «идеализм», как очевидно, употребленное с целью откеститься от «реализма». Но не только. Через несколько лет Достоевский напишет: «...у нас идеалист часто забывает, что идеализм есть дело вовсе не стыдное. У идеалиста и реалиста, если только они честны и великодушны, одна и та же сущность — любовь к человечеству и один и тот же объект — человек, только лишь одни формы представления объекта различные. Стыдиться своего идеализма нечего: это тот же путь и к той же цели. Так что идеализм, в сущности, точно так же реален, как и реализм» (23. 70); «...идеал, а не реализм всегда управлял человечеством» (23. 201). В своей борьбе с «реализмом», со всей очевидностью

⁹¹ Согласно мнению Е. Маркова, Достоевский «не умеет поймать и обрисовать душу персонажа в ее объективных проявлениях» (Русская речь. 1879. № 12. С. 269).

вызывающим у него исключительно отрицательные эмоции, Достоевский опирается на «идеализм» и призывает себя и других не считать это большим злом.

Герой-философ Достоевского создает сюжетное событие, продвигая свою жизненную ситуацию за пределы бытовой нормы, где человек действует «не так как все», «не так как должно», не в рамках здравого смысла и идеологических и моральных правил пресловутой «золотой середины». Поступки героя-идеолога Достоевского мотивируются принципиально иначе, нежели персонажи, заботящейся о своей сиюминутной (или даже долгосрочной) выгоде, поэтому часто выглядят необычными, немотивированными, неоправданными, «донкихотскими», необъяснимыми или попросту глупыми. С другой стороны, человек раскрывает свое подлинное достоинство либо всей своей жизнью, взятой как целое, либо неким выдающимся поступком еще при жизни, и этот его высший смысл, это его достоинство мелькают временами в его случайных обликах. По мнению писателя, здесь нет речи о «типичности», задача художника принципиально иная — поймать этот «высший смысл» личной жизни человека и подключить его к решению насущных жизненных задач. Всё это заставляет нас подумать не о «реализме», а об «идеализме», где художественная задача ставится с ориентацией на формирование небывалого, не встречающегося в реальной действительности. Описание того, как это осуществляется на практике, — творчество Достоевского. Здесь же коренится автобиографизм Достоевского, ведь практически весь бытовой план его произведений взят им либо из личных впечатлений, либо из газетных сообщений. Фабульный материал, используемый писателем, на 100% состоит из реально произошедших событий, например пребывания Достоевского в семипалатинском «высшем свете» («Село Степанчиково и его обитатели»), дела Ильинского («Братья Карамазовы»), травли Достоевского со стороны литераторов кружка В. Г. Белинского в 1846 г. («Идиот») и т. д.

Суть художественного метода Достоевского — связать обыденную реальность с историей мироздания, исходя из задачи поиска смысла человеческой жизни, на уровне смысла, пространства и времени. Ему не нужно было ничего придумывать, его задача — описать действительность, порожденную альтернативным взглядом. Герой-философ Достоевского действует в жесткой конфронтации с бытовой реальностью в ее обыденной конкретности, исходя во всех своих действиях из ситуации: я наедине с вечным миром, представленным в неизбывной случайности-необходимости такой вот картиной перед моими глазами. И я должен ответить на этот вызов как вечное и соразмерное мирозданию существо, а не «социальное животное» или заботящийся исключительно о своем материальном благополучии обыватель. Этически совершенная (а значит, «фантастическая») точка зрения на мир, освещающая точное, документальное изображение бытовой реальности, увиденной или воспринятой из самых различных источников, — основание художественного

метода Достоевского⁹². И это, разумеется, бесконечно далеко от принципа, на котором держится «теория отражения» и ее главный продукт, «реализм» во всех его многочисленных разновидностях. Строгость в отношении к мечте как запрограммированному идеалу раздражала некоторых критиков, знающих, как нужно создавать шедевры, и одновременно привлекала и продолжает привлекать к писателю миллионы читателей. Сам же Достоевский, вне ситуации очередного наскока на него со стороны парадигмы «реализма», был склонен определять свой метод как свидетельство о правде жизни, данное с этически совершенной точки зрения на мир, подчеркивая: «Я знаю, что пишу правду и дело» (20. 198). Однако тут же он выражал сомнение в том, что это может быть понято правильно. Таким образом, истинная дефиниция творческого метода не включает в себя слово «реализм», она выглядит так: «правда и дело». Заметим, что смысл слова «правда» не сводится к простому «отсутствию лжи», это «истина, сочетающаяся с добром».

Достоевский нередко обращался к этой идее, описывая мировидение своих героев: «Алеша был даже больше, чем кто-нибудь, реалистом. О, конечно, в монастыре он совершенно веровал в чудеса, но, по-моему, чудеса реалиста никогда не смутят. Не чудеса склоняют реалиста к вере. Истинный реалист, если он не верующий, всегда найдет в себе силу и способность не поверить и чуду, а если чудо станет пред ним неотразимым фактом, то он скорее поверит своим чувствам, чем допустит факт. Если же и допустит его, то допустит как факт естественный, но доселе лишь бывший ему неизвестным. В реалисте вера не от чуда рождается, а чудо от веры. Если реалист раз поверит, то он именно по реализму своему должен непременно допустить и чудо» (14. 24–25). Объяснение этому феномену реалиста-идеалиста мы встречаем в письме к Н. Н. Страхову от 26 февраля / 10 марта 1869 г.: «У меня свой особенный взгляд на действительность (в искусстве), и что большинство называют почти фантастическим и исключительным, то для меня иногда составляет самую суть действительного <...> неужели фантастичный мой “Идиот” не есть действительность, да еще самая обыденная!» (29₁. 19) Такого рода дефиниции, не требующие поклонения молоху «реализма», писатель мог позволить себе только в переписке с близкими друзьями, какими были А. Н. Майков и Н. Н. Страхов. В публицистике писатель действовал осторожнее, впрочем, говоря точно о том же: «...никогда нам не исчерпать всего явления, не добраться до конца и начала его. Нам знакомо одно лишь насущное, видимотекущее, да и то понаглядке, а концы и начала — это всё еще пока для человека фантастическое» (23. 144).

Становится ясно, что большого отношения к «реализму» творческий метод Достоевского не имеет. Насколько необходимо было Достоевскому пристраивать определение своего творческого метода к этому сакральному знаку эпохи,

⁹² Баршт К.А. Повествователь Достоевского: «зеркальная наррация» и апостольское свидетельство // Литературоведческий журнал. 2007. № 21. С. 75–87.

который со всей очевидностью находится в бесконечном удалении от его творческого метода и который лишь провоцировал его на эти дефиниции? Нужно отметить, что среди тех, кто особенно интенсивно эксплуатировал термин «реализм» (при этом также идеологически от него отталкиваясь), был беспощадный критик Достоевского в 1860-е гг. и один из весьма уважаемых им коллег в 1870-е Виктор Петрович Буренин (1841–1926), жесткий полемист, поэт-сатирик, драматург, переводчик и критик, автор концепции «цинического реализма», которая была определяющей основой его многообразного и продуктивного творческого пути.

Личность и творчество В. П. Буренина формально присутствуют в достоевческой парадигме, однако чаще всего говорится о нем вскользь и как бы нехотя, например: «...поэт и публицист, сотрудник “Искры”, “Современника”, “С.-Петербургских ведомостей”. Впоследствии — один из столпов реакционного “Нового времени”»⁹³. На самом деле влияние Буренина на общественную жизнь в 1860-е гг. и позже было значительным, подобным тому, какое оказывал В. Г. Белинский на общественную и литературную жизнь 1840-х гг. Белинский был первым провозвестником «гоголевской школы» и «реализма», а Буренин, воспитанный на статьях Белинского, продолжал эту парадигму в новом, «нигилистическом» аспекте, выдвигая концепцию модернизированного «реализма» — «цинического» или «наглого», как единственного достойного внимания и употребления художественного метода. С этих эстетических позиций он писал свои творения, а также критиковал творчество современных ему писателей, не исключая и Достоевского, который с начала 1860-х гг. находился с ним в напряженном творческом диалоге.

Заметим некоторые совпадения в судьбах двух писателей. В. П. Буренин родился в Москве, как и Достоевский, также получил архитектурное образование (1852–1859 гг.), далее, отказавшись от профессии, посвятил себя литературе. Литературный дебют Буренина был быстрым и блестящим, также во многом напоминая нам дебют самого Достоевского, ставшего популярным литератором в течение нескольких дней. Другое замечательное сходство между дебютами двух писателей заключается в том, что их вхождению в литературу способствовал Н. А. Некрасов, которому понравилось сатирическое произведение Буренина «Шабаш на Лысой горе, или Журналистика в 1862 году», и он пригласил молодого писателя в свой журнал⁹⁴. Буренин сразу заявил о себе как о фрондере, который не намерен считаться ни с какими авторитетами; он сблизился с бывшими декабристами, участниками кружка петрашевцев, а первая его статья появилась в «Колоколе» Герцена⁹⁵. В 1863 г. он

⁹³ Ф. М. Достоевский. Новые материалы и исследования. С. 389.

⁹⁴ Быков П. В. П. Буренин // Всемирная иллюстрация. 1887. № 963. С. 10.

⁹⁵ Колокол. 1861. № 112 (15 нояб.). С. 937; № 113. С. 944–945.

переехал в Петербург и с середины 1864 г. жил исключительно литературным трудом, помещая стихотворные переводы, фельетоны, сатирические стихи едва ли не во всех газетах и журналах; особый успех имело его сотрудничество в «Свистке» и в «Санкт-Петербургских ведомостях». После выстрела Д. Каракозова (1866 г.) Буренин как лидер «нигилистов» подвергся обыску, и по указанию Главного управления по делам печати публикация его фельетонов была прекращена. После снятия запрета был приглашен Некрасовым в качестве одного из ведущих авторов в журнал «Отечественные записки».

Начиная с 1862 г. Буренин находился в центре внимания читающей публики и литературного сообщества, чему способствовали его резкие, не считавшиеся ни с какими мнениями публицистические выступления, хлесткие пародии и сатиры, появлявшиеся практически во всех известных печатных органах. Вначале это были «Искра», «День» и «Зритель», затем — «Библиотека для чтения», «Современник» («Свисток»), «Санкт-Петербургские ведомости». Первыми печатными произведениями его были юмористические куплеты: «Шабаш на Лысой горе, или Журналистика в 1862 г.»⁹⁶ и «Драматические сцены» по поводу выхода «Современника», напечатанные под псевдонимом Владимир Монументов⁹⁷. Особый период для В. П. Буренина наступил, когда он стал штатным сотрудником «Санкт-Петербургских ведомостей» (с 1865 г.), где в течение десяти лет еженедельно печатались его обзоры литературной жизни, подписанные псевдонимом Выборгский пустынный⁹⁸. Особенность творческого кредо Буренина заключалась в том, что он формировался как радикальный мыслитель, нетерпимый к рутине и обветшалым общественным нормам. Его тексты были направлены против государственной власти и людей, особенно легко с властью сотрудничающих, — конформистов и лицемеров. Произведения, основанные на этой теме, он особенно часто создавал в период сотрудничества с «Санкт-Петербургскими ведомостями» (1863–1875 гг.).

Буренин — идеологический антипод Достоевского и в то же время близкий ему по духу непримиримый и требовательный скептик, которого особенно раздражали глубокомысленные рассуждения о смысле жизни, искуплении грехов, жертве собой ради другого и пр. В центре конструкции литературного произведения должен быть, по Буренину, конфликт всего типичного, среднего, привычного, понятного с необычным, непонятным, исключительным и аномальным. Разъясняя свою точку зрения, Буренин указывает на существование двух типов писателей: «гениев» и «обыкновенных», причем и те и другие, по его мнению, этически противостоят графоманам, «сморчкам по чувствам и тенденциям». Особенно отвратительны ему были талантливые

⁹⁶ Искра. 1862. № 46.

⁹⁷ Современник. 1863. Кн. 4.

⁹⁸ Другие псевдонимы: Херес де ла Фронтерра, Маститый беллетрист, граф Алексис Жасминов, Михаил Антиспатов, Тор, Х. Церединов, Хлебный свистун (30. 166).

литераторы, продавшие себя толпе, к такого сорта литераторам Буренин причислял, например, С. Я. Надсона⁹⁹. Буренин жестко классифицировал писателей по этому ранжиру, считая, что задача критика — отсеивать «нечистых» от «чистых», сохраняя порядок в литературном организме. Заметим, что, как и герой «Преступления и наказания», на которого он во многом похож, Буренин был злым критиком состояния окружающего его общества¹⁰⁰, однако «необыкновенно добрым и деликатным человеком в жизни»¹⁰¹. Звезда Буренина, которая заглянула на литературном небосклоне России в начале 1860-х гг., воспринималась в обществе как явление чего-то нового и необычного, его тексты поражали смелостью суждений и создавали ощущение сильной и свободной мысли. Впоследствии благодаря Буренину «Новое время» получило репутацию печатного органа, не считающегося с авторитетами. Заметим, что Достоевский высоко ценил эту газету и дружил с ее главным редактором А. С. Сувориным.

В 1860-е гг. Буренин оказался самой заметной фигурой на горизонтах русской публицистики. За подписью «генерал Супостатов 2-й» он опубликовал нашумевшую статью «Суета житейская, литературная и всяческая. Пир во время журнальной подписки», в которой не пожалел никого из современных издателей; там содержались хлесткие выпады против М. М. Достоевского, М. Н. Каткова, С. С. Дудышкина и Н. Ф. Павлова. «Время», затем «Эпоха» братьев Достоевских и концепция «почвенничества» были любимыми объектами издевательств и сатирических выпадов Буренина. В памфлете, написанном вместе с В. С. Курочкиным, он сравнивает почвенничество братьев Достоевских с жабой, которая раздувалась, стремясь стать великой, однако тут случилось следующее: «И вдруг лопнула она, / И от жабы лишь осталась / Почва, так сказать, одна!»¹⁰² Другой беспардонной выходкой Буренина была «сценка» «Примный день у редактора», где описано, как в журнал приходит полупьяный субъект и предлагает написанную им «вещицу» «в тепленьком роде, знаете, а la Достоевский... записки заключенного...»¹⁰³ В ответ на статью Достоевского «Господин Щедрин, или Раскол в нигилистах» он создал опус «Видения редакторов. Ерундиада, или Начало конца», подписанный псевдонимом «Х. Цередиринов»¹⁰⁴; усилиями Буренина постоянно критиковала журнал «Время» также «Искра». В ней появилась статья В. П. Буренина и В. С. Курочкина

⁹⁹ *Рейтблат А. И.* Буренин и Надсон: как конструируется миф // Новое литературное обозрение. 2005. № 75. С. 154–167.

¹⁰⁰ Джеком Потрошителем от литературы называл Буренина Чуковский (*Чуковский К. И.* Дневник: В 2 т. Т. 1. М., 2003. С. 100).

¹⁰¹ Дневник А. С. Суворина. М., 2000. С. 494.

¹⁰² Ф. М. Достоевский. Новые материалы и исследования. С. 389.

¹⁰³ Библиотека для чтения. 1863. № 12. С. 8–9.

¹⁰⁴ Искра. 1864. № 32 (25 августа).

за подписью «Хлебный свистун»: «Домашний театр “Искры”. Ванна из “почвы”, или Галлюцинации М. М. Достоевского. Фантастическая сцена». В статье упоминается «кнутик рутинного либерализма, высвистывающий над ухом М. М. Достоевского свою песню»¹⁰⁵. В 9-м номере «Свистка» Буренин (под псевдонимом Михаил Антиспатов) опубликовал стихотворение «Ах, зачем читал я “Время”»¹⁰⁶.

Без такого рода шуток Буренин не встречал ни одно из событий литературной жизни. Выход первой части «Преступления и наказания» получил такой отзыв критика: «На картофельных грядках “Русского вестника” произрос один из беллетристических ананасов»¹⁰⁷. Роман «Идиот» он предлагал переименовать в «Идиоты», находя в нем описание жизни клинических сумасшедших, выпущенных на свободу (9. 414–415). Принято считать М. А. Антоновича своего рода «литературным громилой» 1860-х гг., однако, по мнению современного исследователя¹⁰⁸, «стиль полемики Буренина во многом превосходил стилистику Антоновича по своей беспощадности, непримиримости и откровенной наглости и грубости»¹⁰⁹.

Буренин в глазах Достоевского был воплощением нигилизма: с одной стороны — беззастенчивым литературным хулиганом, а с другой — убежденным и честным человеком, воюющим против обывательского взгляда на жизнь; за эту исключительную честность писатель был способен простить Буренину грубые выпады против его произведений, например против «Бесов», которые тот упрекнул в искажении действительности и клевете на молодое поколение¹¹⁰. «Шестидесятник» и «нигилист», Буренин, казалось, умышленно актуализировал репутацию «бесцеремонного циника», «который только и выискивает, чем бы человека обидеть, приписав ему что-нибудь пошлое». Таково мнение Н. С. Лескова, который в то же время обнаруживал в эссе Буренина «массу начитанности, остроумия и толковости»¹¹¹.

Для Достоевского было важно не осудить зарвавшихся «нигилистов», но повернуть их мнение в свою сторону, в сторону почвеннической идеи о нравственном и духовном возрождении России. И Буренин был для него чем-то вроде «лакмусовой бумажки», по которой было видно — что удастся, а что не удастся. Парадоксальным образом в основе взаимоотношений Достоевского и Буренина лежала глубокая симпатия. Разумеется, различен их вклад в литературу, характер творчества, идеология и эстетические предпочтения,

¹⁰⁵ Искра. 1863. № 7 (22 февраля).

¹⁰⁶ Свисток. 1863. № 4. С. 85.

¹⁰⁷ Санкт-Петербургские ведомости. 1866. 20 марта. С. 1.

¹⁰⁸ *Изнатова И. Б.* Литературно-критическая деятельность В. П. Буренина. С. 56.

¹⁰⁹ Там же.

¹¹⁰ Санкт-Петербургские ведомости. 1871. 11 октября.

¹¹¹ *Лесков Н. С.* Собр. соч.: В 11 т. Т. 11. М., 1958. С. 337.

но есть общее — готовность оказаться под ударом за свои убеждения. Достоевскому был симпатичен молодой литератор, который, как и он в юности, готов был ради правды донкихотствовать против всего и всех. Буренин критически относился к поискам смысла жизни персонажами Достоевского и еще более критически — к его «почвенничеству». Однако, по сути, он был вдумчивым и исключительно точным критиком писателя. В частности, он не соглашался приравнивать роман «Бесы» к «антинигилистическим» романам Б. М. Маркевича, Н. С. Лескова и В. Г. Авсеенко.

Автору романа «Бесы», изобразившему в сатирическом ключе «либералов 1840-х гг.», была более чем интересна позиция «Искры» в 1860-е гг., которая развенчивала их «трусость, приспособленчество, лакейство, мизерность их политической программы, половинчатость либеральных устремлений и преобразований»¹¹². Не останавливаясь на критике «отцов», Буренин переходил и к «детям», издеваясь над свойством либерала сочетать идеи «равенства» с устремлением к «туго набитому карману»¹¹³. Критик открыто издевался над «преобразователями», которые уверяли, что «весь мир либеральная движет машина». Он никогда не присоединялся ни к одной партии, не входил ни в какие альянсы, сторонился любых групповых норм, руководствуясь исключительно своим собственным мнением. Главным врагом Буренина было лицемерие и феномен общественной жизни, который на современном языке именуется словом «имидж»: «Для большинства из нас вовсе не то важно, как он живет, а то, как представляется другим, обществу его жизнь, важна не сущность жизни и поступков, а та роль, которую мы играем перед другими»¹¹⁴. Фактически, повторяя основную мысль романа «Бесы», Буренин утверждал несостоятельность обоих поколений современного ему общества, «отцов» и «детей» — представителей «молодой» литературы 1860-х гг.¹¹⁵

Отношение Достоевского к Буренину определяло многое из того, что он делал в последние 20 лет своей творческой жизни. Если, работая над образами Раскольниковца («Преступление и наказание») и Студента («нигилиста», героя первой версии романа «Бесы»), он со всей очевидностью ориентировал их характеры на Буренина — честного «нигилиста», никому не дающего спуска и ни с кем не считающегося, то в 1870-е гг. Буренин обратился для него в одного из самых важных читателей его произведений, к мнению которых он прислушивался. В письме В. Ф. Пуцыковичу от 29 августа 1878 г. Достоевский пишет о своей заинтересованности автором с псевдонимом Морской, подозревая,

¹¹² *Ямпольский И. Г.* Сатирическая журналистика 1860-х гг. Журнал революционной сатиры «Искра» (1859–1873). М., 1964. С. 20.

¹¹³ *Монументов Владимир* [Буренин В. П.]. Шабаш на Лысой горе, или Журналистика в 1862 году // Искра. 1862. № 46 (30 ноября). С. 626.

¹¹⁴ Санкт-Петербургские ведомости. 1866. 19 февраля. С. 1.

¹¹⁵ Там же. 1871. 17 марта. С. 1.

что это Буренин, и называя роман «Аристократия Гостиного двора» «прелестной вещицей». Заканчивая «Карамазовых», Достоевский сообщает А. С. Суворину, что ждет отклика Буренина: «...ибо мнением его дорожу» (30₁. 155). На открытии памятника Пушкину, в письме к А. Г. Достоевской от 3–4 июня 1880 г., он не без удовольствия отмечает присутствие Буренина (30₁. 178) и далее рассказывает, что отправился в его обществе осматривать Оружейную палату и Патриаршую ризницу Кремля и обедал «в трактире Тестова» (30₁. 179–180).

Следует отметить, что Буренин полностью оправдал эти ожидания в отношении «Братьев Карамазовых», одним из первых откликнувшись на первые опубликованные части романа Достоевского. Не преминув проехать по «психиатрическому <...> складу» персонажей писателя, он указал, что «в них отражаются самые основные стороны русской жизни с ее своеобразными общественными и умственными искажениями, порожденными глубокой внутренней ломкой ее общего строя и тревожными порывами к самознанию»¹¹⁶. И позже, в рецензии на роман «Братья Карамазовы», критик писал: «В последнем произведении г-на Достоевского оба помянутые элемента связаны органически с теми фигурами и с теми мотивами романа, которые составляют основу его общего замысла и действия <...> в форме поучений умирающего старца автор затрагивает, в сущности, такие струны злобы дня, которые должны чутко отзываться в сердце каждого, кто живет этою тревожною злобой, для кого она невольно сделалась предметом неустанных дум»¹¹⁷. После смерти Достоевского Анна Григорьевна написала Буренину (15 мая 1888 г.): «Покойный муж мой так уважал Вас; он ценил Ваши отзывы о нем и находил, что Вы, из всех писавших о нем, наиболее понимали его мысли и намерения»¹¹⁸.

Основная претензия Буренина к Достоевскому — искажение, по его мнению, действительности в увлечении борьбой мировоззрений, в ущерб строгим объективным фактам реальности, отражать которую во всей ее неприглядной полноте и должен писатель-реалист¹¹⁹. При этом, правда, он отдавал себе отчет, что Достоевский, «что бы он ни писал, пишет вследствие искреннего и глубокого убеждения», не потворствуя «худшим инстинктам толпы» (12. 260). Но в своих статьях «цинический реализм» он противопоставлял эстетике Достоевского, оторванной, по его мнению, от реальной жизни, от задачи выявления всего ложного, лицемерного, наносного, ненастоящего, что, по его мнению, является единственной достойной задачей художественной литературы¹²⁰. Кредо Буренина — «вседневная, практическая сатира», которая преследует

¹¹⁶ Новое время. 1879. № 1087 (9 марта).

¹¹⁷ Новое время. 1879. № 1273 (14 сентября).

¹¹⁸ Письмо А. Г. Достоевской к В. П. Буренину от 15 мая 1888 // Байкал. 1976. № 5. С. 140.

¹¹⁹ Санкт-Петербургские ведомости. 1871. № 250 (11 октября).

¹²⁰ См.: *Изнатова И. Б.* Литературно-критическая деятельность В. П. Буренина. С. 52–67.

«общественные аномалии»¹²¹, в то время как задача Достоевского прямо противоположна — описание общественных аномалий как наиболее ценных явлений жизни, заслуживающих особого внимания и изучения. Это и есть точка болевого контакта двух честных, бескомпромиссных литераторов, Достоевского и Буренина.

Опорным пунктом «цинического реализма» было служение «интересам массы» в отличие от элитарного изображения высоких порывов, «этических идеалов» и философско-религиозных исканий героев-одиночек. Называя стиль Достоевского «эстетическим реализмом», Буренин писал: «...я чувствую, что искусство в его современном направлении должно стремиться к циническому реализму, что это стремление есть новый шаг от реализма эстетического, господствовавшего до сих пор и уже совершившего свой круг»¹²². Именно такого рода художественный метод может, как он считал, преодолеть «бесшабашное жите из дня в день, извращенные страсти, продажные чувства, отсутствие всяких общих интересов, узость и убогость мысли, повальное вранье, как в убеждениях, так и в чувствах, всеобщее распутство и растление, разъедающую скуку и апатию»¹²³. Согласно его концепции, современная русская проза распределяется между четырьмя типами: 1) «искусства для искусства», 2) «ретроградно-ложного», 3) «прогрессивно-ложного» и, наконец, 4) стремящегося «к трезвому и правдивому пониманию и изображению действительности». Этот последний тип и есть «наглый реализм». Его задача — отметить как мусор всякую «ненормальность», которая становится ключевым словом концепции «цинического реализма»¹²⁴. Носителями этого метода, по его мнению, являются представители «молодой литературы», которые «воспитались самым тяжелым опытом жизни» и чья литературная деятельность — тяжелый труд ради куска хлеба¹²⁵; ответом на этот выпад была статья Достоевского «Необходимое литературное объяснение по поводу разных хлебных и нехлебных вопросов» (20. 50–58).

Идеальное произведение, выполненное согласно принципам «цинического реализма», должно отражать не пресловутую «борьбу идей» и высоких стремлений, но войну человека с окружающим его бытом, мелкими и крупными посягательствами на его достоинство, интригами, злобными наветами и т. д., всем тем, что и составляет содержание каждодневного существования. Другими словами — дать описание того, как выживает человек в условиях, в которых выжить, казалось бы, нельзя. Разумеется, в такой концепции нет места

¹²¹ Лемке М. Очерки по истории русской цензуры и журналистики XIX столетия. СПб., 1904. С. 39.

¹²² Санкт-Петербургские ведомости. 1872. 12 августа. С. 1.

¹²³ Там же.

¹²⁴ Санкт-Петербургские ведомости. 1865. 19 сентября. С. 2.

¹²⁵ Игнатова И. Б. Литературно-критическая деятельность В. П. Буренина. С. 64–65.

политике, всякая «партия» — это ложь и, в лучшем случае, поза. Реальному человеку, который из последних сил борется за свое существование, не до партий, его интересует кусок хлеба, всё остальное — от лукавого, объяснял Буренин. Описанные в произведениях Достоевского «телеги, подвозящие хлеб человечеству» (10. 172), которые важнее Шекспира и Сикстинской Мадонны, — кажется, взяты прямо из писаний Буренина.

То же самое касается описаний сложных морально-психологических состояний человека, что является большим достижением Достоевского как художника. «Цинический реализм» отрицает всё слишком сложное как лишнее, не помогающее, но мешающее человеку найти себя в этом мире, пользуясь словами Достоевского, «найти в человеке человека» (27. 65). Эстетическая норма Буренина требует простоты и ясности, четких, обоснованных наукой критериев и норм. Нигилист в первой версии романа «Бесы», имеющий имя Студент (будущий Петр Верховенский), воспроизводит буренинскую парадигму в достаточно полном виде; когда его отец, «Грановский» (будущий Степан Трофимович Верховенский), рассказывает ему о сложных взаимоотношениях с «Княгиней», он рубит сплеча: «Друг для помой и нужен <...> Как, думаешь ты, будет устроена дружба в будущем обществе? Да там дружбы не будет, а отношения сами собой выяснятся по строгим, научным, естественным определениям <...> Никакой тут не нужно будет любви, тем более христианской, а одно только знание, наука» (11. 70). Согласно Буренину, главной темой литературы должны стать естественные инстинкты человека, описание действия которых является задачей «цинического реализма». Никаких «вековечных вопросов», никаких «глубоких проблем» и никаких осмыслений своего места в мире — роль литературы сводится к документированию борьбы человека за кусок хлеба; литература не должна заставлять человека думать, это совершенно лишнее¹²⁶. Это ли не начало эстетики «соцреализма» еще до постановки вопроса о строительстве социализма?

Если Достоевский ориентировался на читателя-философа, которому адресованы его изыскания в области отношения человека к вечности и Богу, то Буренин категорически отрицал необходимость этих сложных построений: «среднему человеку» не нужны высокие идеалы. Демократы 1850-х и 1860-х гг. идеализировали утилитарный характер искусства (Н. А. Добролюбов, Д. И. Писарев и др.), однако Буренин сделал следующий шаг, лишив эту концепцию романтического ореола. «Цинический реализм», по его мнению, должен «излечивать» людей от мечтаний и иллюзий, предоставляя вместо этого беспристрастное и оголенное в своем бесстыдстве описание страданий

¹²⁶ *Выборгский Пустынный* [Буренин В. П.] Новый роман Э. Золя. Нечто о цинизме вообще и о цинизме Золя в частности. «Польские фантазии на славянофильскую тему» г. Спасовича. «Вестник Европы» о новых правилах для печати // Санкт-Петербургские ведомости. 1872. 12 августа. С. 1–2.

человека в этом мире¹²⁷. Философские интенции в творчестве Достоевского, сложные диалоги о смысле жизни между персонажами его произведений, религиозные искания Ивана Карамазова, моральные переживания Раскольникова выглядят для Буренина своего рода «ананасами», которыми пытаются накормить умирающего от голода человека. Отвечая на эту концепцию, Достоевский пишет: «Реализм есть ум толпы, большинства, не видящий дальше носу, но хитрый и проницательный, совершенно достаточный для настоящей минуты. Оттого он всех увлекает и всем нравится, всем по плечу» (20. 182); так, например, «реализм Писемского сводится на знание, куда какую просьбу нужно подать» (20. 203).

Как справедливо отмечает современный исследователь, в центре эстетики Буренина находятся два принципа: доктрина «цинического реализма» и концепция «гения» и «среднего таланта», тесно связанных между собой¹²⁸. Не из буренинских ли публикаций 1865 г. взял Достоевский идею о людях двух сортов: способных сказать «новое слово» и обывателей, рождающих себе подобных («Преступление и наказание»)? Предвосхищая эстетику А. П. Чехова, Буренин отказывал в ценности философскому спору, основанному на логических спекуляциях, предпочитая ему конфликт между двумя моделями жизни, реализуемыми в «мелочах быта». Он настаивал на том, чтобы в центре литературного произведения находилась бы борьба человека со своими страшными, кровожадными инстинктами, самые темные стороны его существа, раскрываемые в максимально откровенном виде. Заметим, что именно в таком стиле, подражая ему и одновременно опровергая его, в 1864 г. была написана повесть Достоевского «Записки из подполья», где, начиная с «борьбы со своими темными инстинктами», человек естественным образом приходит к насущной необходимости «высоких идей». Не будем забывать, что эта повесть была написана в самый разгар борьбы Достоевского как издателя «Эпохи» с литературным «нигилизмом», возглавляемым Бурениным. И не возник ли термин Достоевского «реализм в высшем смысле», основанный на разработке вариантов решения «вековечного вопроса», как ответ писателя на буренинский «цинический реализм», который в корне отрицал значение «вечных» экзистенциальных вопросов?

Для Буренина реальность тождественна себе самой, завершена, полноценна, определена и не таит в себе никакой неразрешимой «тайны», являясь лишь набором вопросов, которые, все без исключения, сможет со временем решить наука; а литература должна эту реальность заставить говорить своим простым языком «правды жизни». Для Достоевского реальность полна тайн, наше видение мира не тождественно миру как таковому, и сам этот мир еще

¹²⁷ См.: Санкт-Петербургские ведомости. 1865. 19 августа. С. 1.

¹²⁸ *Игнатова И. Б.* Литературно-критическая деятельность В. П. Буренина. С. 118–132.

не стал таким, каким мог бы стать, а наука отнюдь не всеильна. Он записывает: «Об Шекспире. Это без направления и вековечное и удержалось. Это не простое воспроизведение насущного, чем, по уверению многих учителей, исчерпывается вся действительность. Вся действительность не исчерпывается насущным, ибо огромною своею частию содержится в нем в виде еще подспудного, невысказанного будущего Слова» (11. 237). И если Буренин призывает коллег-писателей «возбудить отвращение правдивым изображением гадкого факта»¹²⁹, то у Достоевского «гадкие факты» ведут его героя-философа, и вместе с ним и читателя, к новому пониманию красоты, к высотам духовного просвещения и нравственного совершенства. В «одном только реализме нет правды», — помечает он в своей записной тетради 1876–1877 гг. (24. 248). «Наглый», «циничный» реализм Буренина Достоевский вывернул наизнанку, признав провозглашенную им необходимость вскрытия темных инстинктов, владеющих человеком, но при этом создал художественную модель, в которой именно из ужаса, обнаруживающегося на дне человеческого сознания, и возникает вопрос о насущной необходимости отчета в том, что человек есть такое на белом свете и в чем смысл его жизни. «Высший смысл» буренинского требования полной откровенности в искусстве Достоевский увидел в том, чтобы заодно с «темными инстинктами» открыть в человеке еще и возможность отказа от них ради нравственного и духовного преображения.

Творческий метод Достоевского называли по-разному: «гоголевская школа» (В. Г. Белинский), «жестокий талант» (Н. К. Михайловский), «идеологический роман» (Б. М. Энгельгардт), «полифонический роман» (М. М. Бахтин), «идеал-реализм» (Вяч. Иванов), «экспериментальный», или «опытный реализм» (Д. Н. Овсяннико-Куликовский), «христианский реализм» (В. Н. Захаров), «духовный реализм» (А. М. Любомудров), «онтологический реализм» (Т. А. Касаткина). В работах исследователей, которых привлекала перспектива сделать свой вклад в уже существующий набор дефиниций, звучали также определения: «символический реализм», «метафизический реализм», «мистический реализм», «новый реализм» и т. п. Возможно, ближе других к истине был В. Г. Одинокоев, сформулировавший тезис о «реальности ненаблюдаемой действительности», в которой сочетаются элементы видимого и невидимого (не воспринимаемого органами чувств) мира¹³⁰. К. А. Степанян, не пытаясь изобрести еще один термин, придерживается определений самого Достоевского, который, отвечая на вызовы современных ему публицистов, употреблял в отношении своего метода словосочетание «реализм в высшем смысле».

¹²⁹ Санкт-Петербургские ведомости. 1872. 12 августа. С. 1.

¹³⁰ Одинокоев В. Г. Русские писатели XIX века и духовная культура. Новосибирск, 2003. С. 166.

Под «реализмом» традиционно принято понимать «художественное течение, имеющее целью возможно ближе передавать действительность, стремящееся к максимуму правдоподобия»¹³¹, однако Достоевский вовсе не был заинтересован в достижении бытового правдоподобия в своих сочинениях. Вероятно, было бы правильно прислушаться к словам Ю. И. Айхенвальда, который еще сто лет назад отметил, что «человек у Достоевского слишком чувствует жизнь, он редко в состоянии ее выдержать, и действительность для него запутаннее, богаче, сложнее, чем это кажется другим», в его мире «действительность невероятна», а «правда неправдоподобна», «на какой-то специальной плоскости надо рассматривать его за пределами нормальных измерений, и от принятых критериев реализма тут необходимо отказаться»¹³². Факт остается фактом — Достоевский регулярно пользовался словом «реализм» в своих спорах с журналами «Современник», «Русское слово» и изданиями А. А. Краевского.

Чтобы понять причину, необходимо учесть, при каких условиях появились эти «реализмы» на страницах произведений и писем Достоевского, что заставило его создавать дефиниции, со всей очевидностью противоречащие кардинальному смыслу его творчества. Детальное воспроизведение богатого ассортимента «реализмов», сформированного поколениями интерпретаторов, не входит в нашу задачу, тем более что существуют монографии К. А. Степаняна, в которых это уже описано с исчерпывающей полнотой¹³³. Нужно ли нам сегодня столь активно поддерживать «теорию отражения», в рамках которой, начиная с В. Г. Белинского¹³⁴, продолжая М. Горьким и большой группой советских литературоведов, сформировался термин-миф о «реализме» — от «критического» до «социалистического», включая все остальные его разновидности? Уже довольно давно усилиями Романа Якобсона поставлен крест на любых попытках определения творческого метода писателя с помощью термина «реализм», в котором содержится неискоренимая противоречивость и несовместимая с функцией термина многозначность¹³⁵.

Понятно, что для Достоевского не было никакой необходимости самому себе объяснять письменно, какого именно сорта «реализм» представлен у него

¹³¹ Якобсон Р. О. О художественном реализме // Якобсон Р. О. Работы по поэтике. М., 1987. С. 387.

¹³² Айхенвальд Ю. И. Силуэты русских писателей. М., 1994. С. 244, 245, 251.

¹³³ См.: Степанян К. А. «Сознать и сказать»: «реализм в высшем смысле» как творческий метод Ф. М. Достоевского. М., 2005; Степанян К. А. Явление и диалог в романах Ф. М. Достоевского. СПб., 2009.

¹³⁴ В. Г. Белинский утверждал принцип «поэзии действительности», «реального» искусства, «объективного созерцания явлений жизни», изображения «факта действительности такой, как она есть» (Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 9. С. 565; Т. 6. М., 1955. С. 526).

¹³⁵ Якобсон Р. О. О художественном реализме. С. 387.

в том или ином произведении. Он обращался к необходимости определять свой творческий метод, лишь повинаясь требованиям современников, которые в большинстве своем пребывали в состоянии литературно-эстетического растворения в безраздельно царствующей парадигме «реализма» как освященного общественным признанием единственно возможного способа постижения истины в искусстве и регулярно требовали от писателя отчета, какого рода «реализм» присущ его произведениям, насколько «типичен» или «правдив» его персонаж.

Однако «реализм», милый сердцу литературных «нигилистов», был для него лишь большой ложью, убийственной для искусства: «Французы, без вкуса, Lamartine и Victor Hugo. Реализм, фотография. Фотография на себя не похожа и проч.» (25. 228), «Фотография на себя не похожа» (13. 370) — записывает он, работая над очередными произведениями. В своей борьбе с «реализмом», со всей очевидностью вызывающим у него исключительно отрицательные эмоции, Достоевский опирается на «идеализм» и призывает себя и других не стыдиться этого. Этический идеал, осуществленный в Иисусе Христе, создает предпосылку для формирования «правды» и «дела», в иных же случаях, пишет Достоевский, неизбежно оказывается, что «написана ложь. А если уж раз ложь, то и всё ложь. Как же спасти истину? И вот он придумывает для спасения истины другую мечту, но уже вдвое, втрое фантастичнее первой, грубее и нелепее, придумывает сотни тысяч наважденных людей с телами слизняков, но зато по которым острый меч рыцаря может вдесятеро удобнее и скорее ходить, чем по обыкновенным человеческим. Реализм, стало быть, удовлетворен, правда спасена, и верить в первую, в главную мечту, можно уже без сомнений — и всё, опять-таки, единственно благодаря второй уже гораздо нелепейшей мечте, придуманной лишь для спасения реализма первой» (26. 26). Задача писателя — опираясь на голос истины, звучащий в его душе, описать этот мир, моделируя свое повествование как видение этого мира с позиции нравственного идеала, воплощенного в лице Иисуса Христа. Добиться высокого уровня художественного текста можно, лишь «когда основанием его будет искреннее и разумное наблюдение общества и природы» (20. 404). Пошловато-обыденную трактовку «реализма» как умения достоверно изобразить мелкие детали Достоевский отвергал: «...как же у него на портрете удалась мои бородавки, — живые! Это они реализмом зовут» (21. 42). Этому «реализму» низшего уровня Достоевский противопоставлял реализм «высший», задачей которого являются «неисследимые глубины духа и характера человеческого». Сохранение точности в отображении деталей действительности Достоевский признавал относительной ценностью, считая задачей искусства «при полном реализме найти в человеке человека. Это русская черта по преимуществу, и в этом смысле я конечно народен (ибо направление мое истекает из глубины христианского духа народного), — хотя и неизвестен русскому народу

теперешнему, но буду известен будущему. Меня зовут психологом: неправда, я лишь реалист в высшем смысле, то есть изображаю все глубины души человеческой» (27. 65).

Первый намек на эту концепцию мы встречаем в письме декабристке Наталье Дмитриевне Фонвизиной, которое Достоевский написал, выйдя из каторги в январе 1854 г.: «Бог посылает мне иногда минуты, в которые я совершенно спокоен; в эти минуты я люблю и нахожу, что другими любим, и в такие-то минуты я сложил себе символ веры, в котором всё для меня ясно и свято. Этот символ очень прост, вот он: верить, что нет ничего прекраснее, глубже, симпатичнее, разумнее, мужественнее и совершеннее Христа <...> и не может быть». Как будто спохватившись, что выдает важную тайну, Достоевский тут же прибавляет: «Но об этом лучше перестать говорить» (28, 176). С одной стороны, здесь, казалось бы, нет ничего такого нового, ведь сказано: «Я есмь путь и истина и жизнь; никто не приходит к Отцу как только через меня» (Ин. 14: 6); с другой стороны, эти слова писателя можно трактовать как воспроизведение строк того Евангелия, которое Н. Д. Фонвизина подарила ему при встрече в Тобольске.

Мысль о том, что вера в Христа и внутреннее духовное совпадение с нравственным идеалом обеспечивают человеку приближение к истине бытия и истинному бытию, многократно встречается и в писаниях Тихона Задонского: «Бог <...> умудряет и слепых», в то время как носитель «гордости, надмения и высокоумия <...> всегда в своей пребывает тьме. Кто мнит себе разумна и мудра быть, от того отходит свет Божий». Далее он еще раз заостряет эту мысль: «Бога без Бога познать не можем»¹³⁶. Представление о том, что попытка духовного прикрепления к Иисусу Христу есть путь к верному пониманию действительности, встречается также и у другого любимого писателя Достоевского, инока Парфения. Жалуясь, что в своих исканиях — «сомнениях и скорбях» — он долгое время не имел наставника или собеседника, он говорит о том, что в конечном итоге понял, что таковым для него является Иисус: «...прибегнул к самому моему Творцу и Наставнику, Который научает и наставляет всякого человека на всякую истину», далее цитируя Евангелие от Иоанна: «Никто не может прийти ко Мне, если не привлечет его Отец, пославший Меня» (Ин. 6: 44)¹³⁷.

С другой стороны, нельзя не обратить внимания на почти буквальное совпадение символа веры Достоевского с посланием протопопы Аввакума к Ф. М. Ртищеву, где есть слова: «Лутче тебе быть с сею простотою, да почиет

¹³⁶ [Тихон Задонский]. Письма келейные, сочиненные преосвященным епископом Воронежским и Елецким Тихоном Первым. М., 1937. С. 118–119.

¹³⁷ Ср.: [Парфений, инок] Сказание о странствии и путешествии по России, Молдавии, Турции и Святой земле постриженника Святые горы Афонския инока Парфения. Ч. 1. М., 1856. С. 26.

в тебе Христос, нежели от риторства аггелом слыть без Христа»¹³⁸. Это «писанейце» Аввакума, согласно данным, предоставленным Н. С. Демковой, было создано в Москве весной 1664 г., в самом начале борьбы Аввакума с никоновской реформой; далее этот текст распространялся в рукописном сборнике сочинений Аввакума, на с. 417–421¹³⁹. Такого рода сборник 1770–1780 гг., например, находился в те годы в библиотеке Рогожского кладбища — места, хорошо известного Достоевскому; отдельные тексты из этого собрания ходили по рукам. В его составе было и популярное у староверов послание протопопа Аввакума к Ф. М. Ртищеву¹⁴⁰, на которое Достоевский не мог не обратить внимания, попади в его руки этот текст, хотя бы потому, что адресат послания был полным тезкой писателя и имел к тому же фамилию его давнего предка. Достоевский хорошо знал творчество Аввакума и даже цитировал одно из его «посланий» в своих тетрадах (21. 255).

С жизнью и верованиями раскольников Достоевский мог познакомиться еще в 1840-х гг. по целому ряду книг, посвященных староверам. Интерес к этой теме со стороны Достоевского подпитывался также «паскалевского» типа скепсисом относительно официальной церкви. Он писал: «...вникните в православию: это вовсе не одна только церковность и обрядность, это живое чувство, обратившееся у народа нашего в одну из тех основных живых сил, без которых не живут нации. В русском христианстве, по-настоящему, даже и мистицизма нет вовсе, в нем одно человеколюбие, один Христов образ, — по крайней мере, это главное» (23. 130); «...идея народа русского <...> служение Христу и жажда подвига за Христа. Жажда эта истинная, великая и не переставаемая в народе нашем с древнейших времен, непрестанная, может быть, никогда, — и это чрезвычайно важный факт в характеристике народа нашего и государства нашего» (24. 61). Для Достоевского русская модель христианства была в первую очередь «народным христианством», и лишь во вторую — официальной Церковью, и особую роль в этих взглядах занимали староверы, упорно хранившие свой символ веры, несмотря на жестокие преследования. Эти взгляды играли роль фундамента в почвенничестве и обновленном христианстве Достоевского в значительно большей степени, чем мы считали до сих пор.

¹³⁸ См.: Демкова Н. С. Из истории ранней старообрядческой литературы (I. «Писанейце» Аввакума Ф. М. Ртищеву. II. Отрывок из неизвестного сочинения Аввакума тезке соловецкого инока Епифания) // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. 28. Л., 1974. С. 389.

¹³⁹ Там же. С. 387–389.

¹⁴⁰ Теме «мудрой глупости» отведено много места и в других сочинениях Аввакума. См.: Демкова Н. С., Мальшев В. И. Неизвестные письма протопопа Аввакума // Записки Отдела рукописей ГБЛ. Вып. 32. М., 1971. С. 178–179; Кудрявцев И. М. Сборник XVIII в. с подписями протопопа Аввакума и других пустозерских узников // Там же. Вып. 33. М., 1972. С. 195. См. также: Кириллов И. А. Правда старой веры. М., 2008. С. 242; Бороздин А. К. Протопоп Аввакум. Очерк из истории умственной жизни русского общества в XVIII веке. СПб., 1900. С. 115.

Достоевский тесно общался с раскольниками в Омском остроге (1850–1854) и впоследствии описал их в «Записках из Мертвого дома»; в этом произведении выражена мысль, что староверы являются реальными хранителями народной нравственной силы. В романе описан старообрядец Егор Воронов из Черниговской губернии, которому в силу его абсолютной честности каторжане отдавали на хранение деньги: «Впоследствии у нас открыли способ сохранять деньги с полною безопасностью. Они отдавались на сохранение старику-староверу, поступившему к нам из стародубовских слобод, бывших когда-то ветковцев» (4. 33). Описание его внешности чрезвычайно похоже на портрет старца Зосимы из Братьев Карамазовых: «Это был старичок лет шестидесяти, маленький, седенький. Он резко поразил меня с первого взгляда. Он так не похож был на других арестантов: что-то до того спокойное и тихое было в его взгляде, что, помню, я с каким-то особенным удовольствием смотрел на его ясные, светлые глаза, окруженные мелкими лучистыми морщинками. Часто говорил я с ним и редко встречал такое доброе, благодушное существо в моей жизни. <...> Он не уступал ничего из своих убеждений; но никогда никакой злобы, никакой ненависти не было в его возражениях. А между тем он разорил церковь и не запирался в этом. Казалось, что, по своим убеждениям, свой поступок и принятые за него “муки” он должен бы был считать славным делом. Но как ни всматривался я, как ни изучал его, никогда никакого признака тщеславия или гордости не замечал я в нем. <...> Он был весел, часто смеялся — не тем грубым, циническим смехом, каким смеялись каторжные, а ясным, тихим смехом, в котором много было детского простодушия и который как-то особенно шел к сединам. Может быть, я ошибаюсь, но мне кажется, что по смеху можно узнать человека, и если вам с первой встречи приятен смех кого-нибудь из совершенно незнакомых людей, то смело говорите, что это человек хороший» (4. 34). Заметим, что эта мысль и подобного рода описание легли также в основу образа Макара Долгорукого в романе «Подросток» (13. 283–285). Не из бесед ли с этим старообрядцем, наверняка хорошо знакомым с посланиями Аввакума, Достоевский почерпнул формулировку о невозможности «истины без Христа»?

Представление Достоевского о христианстве как народной вере, не вполне совпадающей с каноном официальной церкви, прямо отражалось на творчестве писателя. Важнейшая с его точки зрения идея ценности безвинного страдания, впервые изложенная в «Записках из Мертвого дома», а затем — во всех остальных пяти больших романах писателя, занимала основополагающее место в идеологии староверов. «Молитва и идея о мученичестве» (4. 197) прочно увязывались в сознании Достоевского со староверами, которые терпели и жизненные невзгоды, и преследования за свои представления о том, что есть Бог. Глубокое уважение к староверам определяло отношение Достоевского к русскому народу в целом; староверов, сосланных в острог, он называет

носителями «великих сил»: «...ведь этот народ необыкновенный был народ. Ведь это, может быть, и есть самый даровитый, самый сильный народ из всего народа нашего. Но погибли даром могучие силы, погибли ненормально, незаконно, безвозвратно. А кто виноват? То-то, кто виноват?» (4. 231).

Вернувшись в Петербург, Достоевский как издатель журналов «Время» и «Эпоха» публикует немало материалов, связанных со староверами, где раскол трактуется как форма народного самоопределения в условиях жесткого административного давления¹⁴¹. В. С. Нечаева свидетельствует, что в портфеле редакции находилась также драма «Раскольник» неизвестного автора¹⁴². Расколу посвящена статья во «Времени»: «Два лагеря русских теоретиков» (1862), где Достоевский призывает к сочувствию к последователям протопопа Аввакума как к искренним и честным искателям истины, что на протяжении всей жизни Достоевского являлось критерием его отношения к людям. Сам же раскол Достоевский называет «самым крупным явлением в русской жизни и самым лучшим залогом надежд на лучшее будущее» (20. 20–21).

То, что Достоевский хорошо знал тексты старообрядцев, находя в них «чрезвычайно глубокие и сильные мысли» (22. 99), подчеркивается в статье «Лорд Редсток» (1876). Вероятно, именно староверов имел в виду писатель, указывая: «...западники не хотели по-факирски заткнуть глаз и ушей перед некоторыми непонятными для них явлениями <...> как делали славянофилы; не закрывали глаз для света и хотели дойти до правды умом, анализом, понятием», и именно такой подход породил эстетический феномен реализма: «Западничество <...> обратилось к реализму, тогда как славянофильство до сих пор еще стоит на смутном и неопределенном идеале своем, состоящем, в сущности, из некоторых удачных изучений старинного нашего быта, из страстной, но несколько книжной и отвлеченной любви к отечеству, из святой веры в народ и в его правду» (19. 60).

Как указывалось выше, одной из важнейших идей старообрядчества была мысль о ценности безвинного страдания, которое, по мнению верующих, более всего уподобляло человека Иисусу Христу. В «Преступлении и наказании» этот мотив является одним из определяющих сюжет произведения: «А известно ли вам, что он из раскольников, — говорит следователь, — да и не то, чтоб из раскольников, а просто сектант; у него в роде бегуны бывали. Знаете ли, что

¹⁴¹ Владиславлев М. И. Описание некоторых сочинений... в пользу раскола. Записки Александра Б. // *Время*. 1861. № 10. С. 80–100 [Рецензия]; *Аристов Н. Я.* По поводу новых изданий о расколе // *Время*. 1862. № 1. С. 76–98 [Рецензия]; *Щапов А. Я.* Земство и раскол. Бегуны. Часть I // *Время*. 1862. № 10. С. 319–363; *Щапов А. Я.* Земство и раскол. Бегуны. Части II и III // *Время*. 1862. № 11. С. 251–297; *Калатузов В. И.* Монтаны. 1. Никифорыч. 2. Келейницы // *Эпоха*. 1864. № 8. С. 1–48; *Калатузов В. И.* Очерк быта и верований скопцов. Из рассказов странницы // *Эпоха*. 1865. № 1. С. 1–38.

¹⁴² *Нечаева В. С.* Журнал М. М. и Ф. М. Достоевских «Эпоха». М., 1975. С. 277.

значит у иных из них пострадать?» (7. 393). С большим интересом Достоевский относился и к произведениям коллег по литературе, освещавшим жизнь старообрядцев, сочувственно отзывался о «Страннике» А. Н. Майкова¹⁴³. Согласно воспоминаниям жены Достоевского, Анны Григорьевны, Достоевский накопил в своей библиотеке немало «серьезных произведений по отделам истории старообрядчества», в частности «Раскольничьи дела» Г. Есипова, «История Выговской старообрядческой пустыни» и «Раскол» А. П. Щапова, «Рассказы из истории старообрядцев» С. В. Максимова¹⁴⁴.

Еще в 1840-е гг., посещая кружок М. В. Буташевича-Петрашевского, Достоевский искал сближения со старообрядцами¹⁴⁵. Работая над романом «Бесы», писатель использовал идеи старообрядца Константина Ефимовича Голубова, автора семнадцати книг, редактора журнала «Истина», издававшегося в Иоганнесбурге (Восточная Пруссия) в 1866–1868 гг. Решение ввести в роман «Бесы» «чисто русского героя» (будущего Шатова), воплощающего в себе идеалы почвеннической идеологии, обусловило большой интерес писателя к творчеству идеологов старой веры. О своем замысле Достоевский сообщает А. Н. Майкову в 1868 г.: «А знаете ли, кто новые русские люди? Вот тот мужик, бывший раскольник <...> о котором напечатана статья с выписками в июньском номере “Русского вестника”»; Достоевский рассматривал его как носителя новой модели христианской веры, как одного «из грядущих русских людей» (28₂, 328). Основной сюжетной линией «Бесов» вначале должен был стать идеологический конфликт между старообрядцем Голубовым и «представителем Интернационала» Нечаевым: «Нечаев. Приехал тоже устроить дело с Голубовым насчет тайной вольной старообрядческой типографии» (9. 113)¹⁴⁶. Стоит отметить, что Голубов сам был учеником старца из потомственных староверов, Павла Прусского, в миру Петра Ивановича Леднева (1821–1895), настоятеля Московского Никольского единоверческого монастыря. Его родители скрыто придерживались канонов старой веры по беспоповскому федосеевскому согласию и передали эти представления своему сыну. После смерти матери, в восемнадцатилетнем возрасте, он построил небольшую хижину и удалился от мира, ведя уединенную жизнь. Репрессии Николая I против старообрядцев вынудили его в 1848 г. уехать в Восточную Пруссию,

¹⁴³ Ф. М. Достоевский. Новые материалы и исследования. С. 130.

¹⁴⁴ Достоевская А. Г. Воспоминания. С. 207.

¹⁴⁵ Соколова В. Ф. Тема церковного раскола в публицистике и художественном творчестве Ф. М. Достоевского // Старообрядчество: История, культура, современность: мат-лы VII науч.-практ. конф., посвященной 100-летию издания указа «Об укреплении начал веротерпимости» и 100-летию распечатания алтарей храмов Рогожского кладбища (22–24 февраля 2005 г. Москва — Боровск). Т. 2. М., 2005. С. 289.

¹⁴⁶ См.: Арсентьева Н. Н. «Молодежь без руководства». Проблема духовного наставничества в романе Достоевского «Бесы» // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 21. СПб., 2016. С. 56–81.

где он основал старообрядческий Войновский монастырь (поселок Войново в Польше). В основе его жизни и проповеднической деятельности была идея строительства истинной Святой Церкви. Он издавал русские старообрядческие книги и журнал «Истина», в котором публиковались в основном сочинения Голубова. В 1868 г. Павел Прусский и Голубов вернулись в Россию, присоединившись к официальной Православной церкви. В основании нравственной философии Голубова находилась идея «самоисправления» или «самостеснения», волевого подавления человеком своей свободы, готовой выплеснуться за рамки общественной пользы и целесообразности. Прямое указание на это содержится в подготовительных материалах к роману «Бесы»: «Князь приезжает и отвечает, что правда, но что он сам знает, что сделать. Она сама от оскорбленной гордости (ибо оставлена в таком положении) не хочет и идет к Грановскому. Князь выдерживает всё это с иронией, выслушивает Нечаева, предается Голубову и Ш<атову>. Голубов сдерживает Ш<атова>. Князь гордо перед ним обвиняет всех и ее. Он потрясен их смирением и вопросом к нему: а вы лучше ль их? Но этот-то вопрос его самого тревожит, он уж и приехал с этим колебанием, с этим процессом переработки в другого человека. То грозные предложения ей о будущей их жизни и условия, то сам смеется над всем. Быть новыми людьми, начать переработку с самих себя. “Я не гений, но я, однако же, выдумал новую вещь, которую никто, кроме меня, на Руси не выдумывал: самоисправление”» (11. 117).

Помимо Павла Прусского и К. Е. Голубова, Достоевского занимала личность другого известного старообрядца, основателя Преображенской старообрядческой общины в Москве И. А. Ковылина (1731–1809). Известный благотворитель, богатый купец родом из крестьян, он был хорошим знакомым отца писателя, именно он составил протекцию Михаилу Андреевичу Достоевскому при его поступлении на службу после окончания Медико-хирургической академии. В семье Достоевских высоко чтили этого человека за его деятельность по выкупу крестьян из крепостных. Став известным писателем, Ф. М. Достоевский при визитах в Москву посещал могилу старовера-мецената на Преображенском кладбище. Поэтому Достоевский не мог не слышать о Рогожском кладбище, где хоронили староверов-беспоповцев. В 1863 г. было образовано Московское и вся Руси Белокриницкое согласие, центр Старообрядческой церкви, главная церковь которой, Покровский собор, находилась в Рогожской слободе, возле Рогожского старообрядческого кладбища. Годом ранее, в 1862 г., в условиях отмены цензуры, развернулась бурная полемика между старообрядцами и официальной церковью по вопросам трактовки Священного Писания и исполнения ритуалов; особую роль тут сыграло «Окружное послание», в котором содержались пункты, представляющие собой компромисс между двумя православными церквями. Преследования старообрядцев в 1860-х гг. были резко ослаблены. Не случайна в этом смысле фамилия одного

из главных героев романа «Идиот» Рогожина, отец которого «говорил, что по старой вере правильнее», и «скопцов тоже уважал очень» (8. 173). Заметим, что его имя семантически перекликается с героем предыдущего романа писателя, «Преступление и наказание», Раскольниковым. В 1860-х гг. близкие отношения связали Достоевского со староверкой Аполлинарией Сусловой, модель поведения которой была весьма характерна: она не посещала церковь, для «полноты и широты жизни» собиралась поступить в «согласие».

Парадоксальным образом в грехе «высокоумия», с которым боролись раскольники, уличали и их самих, например в трактате иеромонаха Иоанна, который так и назвался: «Дух мудрствования некоторых раскольничьих толков»¹⁴⁷. Эта книга представляет собой нечто вроде исповеди монаха, который в юности был раскольников, но затем перешел в официальное православие. Центральной мыслью трактата является утверждение того, что истинный христианин — это тот, кто следует духу любви, заповеданному Христом, а не формальным признакам — борода, одежда и пр. В книге семь глав, посвященных разным аспектам разногласий и примирения между никонианской моделью и раскольниками, в том числе и «О раскольническом мудровании касательно А) триперстного сложения и Б) Святого мира», а также «О раскольнических оправдательных пунктах, на основании которых они принимают к себе наших беглых попов и дьяконов»¹⁴⁸. Главное же заключается в том, что в книге используется тот же стиль безыскусного повествования, который впоследствии взял на вооружение Достоевский и которым он восхищался в «Сказании» инока Парфения. Другая книга, с которой мог познакомиться Достоевский в 1840-е гг., — «Беседы о мнимом старообрядчестве» (СПб., 1844); в ней также со ссылкой на послание ап. Павла к ефесянам подчеркивается идея, что «без Христа» любое дело и любая мысль являются ложью¹⁴⁹ и что «угодить Богу можно только тем, что Ему благоугодно», но не тем, «чем кто из людей вздумал бы сам по себе угождать Ему»; жизнь человека во всех его проявлениях настолько достоверна, насколько проникнута духом Христовым¹⁵⁰.

Твердость веры раскольников не переставала волновать Достоевского на протяжении всей жизни. Заметим, что Голубов, перейдя в официальное православие, вовсе не смирился с его требованиями, но тут же предложил церковные реформы. Разумеется, Достоевский тоже испытывал определенный скепсис относительно устройства Русской православной церкви и внимательным образом присматривался к голубовским идеям; они оказали большое влияние на образы «старцев» и «странников» в романах писателя 1870-х гг.:

¹⁴⁷ Дух мудрствования некоторых раскольничьих толков. Сочинение иеромонаха Иоанна 1837 года. М., 1841.

¹⁴⁸ Там же. С. 30–49, 70–77.

¹⁴⁹ Беседы о мнимом старообрядчестве. СПб., 1844. С. 7, 21.

¹⁵⁰ Там же. С. 35–36, 46.

это Тихон («Бесы»), Макар («Подросток»), Зосима («Братья Карамазовы»); тема раскола многократно возникала и в «Дневнике писателя». Обратим внимание, что только Зосима имеет какой-то официальный (хотя и весьма шаткий) статус в монастыре, а первые два «старца» (в «Подростке» и в «Бесах») вовсе им не обладают, находясь на некотором удалении от официальной церкви. Представление о том, что глава «У Тихона» была запрещена за недопустимые по цензурным соображениям эпизоды изнасилования девочки, верны лишь отчасти. Вторым и главным основанием было то, что Достоевский создал в этой главе образ священника нового типа, того обновленного христианина, о котором мечтал всю жизнь и образ которого сформировался в его сознании под прямым влиянием идеологии старообрядчества. Относительно Макара Ивановича из романа «Подросток» необходимо сказать, что отдельную главу в произведении составляет «дележ наследства» почившего старца — старинной «раскольничьей» иконы (13. 408), которую, как бы буквализируя трагедию раскола, Версиков разбивает на две половины об угол печи. Такого же рода новую церковь в романе «Братья Карамазовы» формируют «русские мальчишки» во главе с покинувшим монастырь Алешей у «Илюшечкиного камня». «Странником» («бегуном») в «Преступлении и наказании» является испытывающий желание взять на себя грех Раскольникова Миколка, который, подобно Алеше Карамазову, жил в иночестве под руководством «старца». Заметим, что старообрядцы считали себя иноками, находясь в миру, в отличие от никонианцев, погруженных, по их мнению, в мир, даже когда они находятся в монастыре. Это проливает свет на сюжет «Братьев Карамазовых»; но, как уже отмечалось, еще ранее, работая над романом «Бесы», Достоевский думал о введении в роман образа старообрядца. «Почвенничество» Достоевского, в идеологии которого немало черт Святой Церкви К. Е. Голубова, и есть то основание, которое преобразует нравственную категорию в категорию эстетическую, формируя «реализм в высшем смысле», где «высшим смыслом» является для Достоевского Иисус Христос, а «реализмом» — видение мира в нравственном фокусе Евангелия.

Стоит упомянуть, что из староверов происходил Виктор Петрович Буренин, ведущий идеолог «реализма» в 1860-е — 1870-е гг., жестко критиковавший Достоевского за отход от «реальности жизни» в сторону «идеализма» и мистицизма — напомним, это был едва ли не главный тезис отчетов писателя о том, как соотносится с «реализмом» его творческий метод.

4. ЭСТЕТИКА / ОНТОЛОГИЯ

4.1. Языки творческой рукописи Ф. М. Достоевского

Принято считать, что в процессе своей творческой работы Ф. М. Достоевский пользовался тремя языками: двумя естественными — русским и французским, а также поэтическим языком, реализованным в художественной структуре того или иного создаваемого им произведения, — при условии принятия нами набора созданных литературных стилей за единый поэтический язык Достоевского. Иногда к этим трем языкам прибавляют четвертый — язык живописи, которой писатель интересовался на протяжении всей жизни. Аналитическими рассмотрениями различных изобразительных форм наполнены его романы и статьи из «Дневника писателя». Схема творческого процесса Достоевского, получившая самое широкое распространение, выглядит примерно так: писатель черпал наблюдения из окружающей его жизни (включая воспоминания), горячо переживал произведения живописи и прочитанные им книги и на основе всего этого, добавляя «личный почин» (термин А. Н. Веселовского), создавал оригинальную словесную конструкцию, в качестве подсобного материала используя при этом черновики и записные тетради.

В действительности структура творческого процесса Достоевского была намного сложнее. Вплоть до последнего времени эту сложность видеть и принимать не хотели. Не случайно на протяжении десятков лет исследователи упорно не желали замечать огромный по объему графический слой рукописей Достоевского. Возможно, как раз потому, что это потребовало бы признать неудовлетворительными общепринятые представления о творческом процессе писателя, заставило бы пересмотреть привычные и удобные схемы. Однако имеющиеся в нашем распоряжении факты заставляют признать, что творческий процесс писателя обладал особыми свойствами, заставляющими по-новому посмотреть на уже, казалось бы, известные факты. При более внимательном отношении к ним число языков, которыми пользовался писатель во время работы, возрастает как минимум до десяти. Некоторые из них были выработаны писателем специально для промежуточной, «буферной» зоны записной тетради, их нет ни в реальной социальной жизни писателя, ни в его произведениях.

Это типичные искусственные языки, выполнявшие особую служебную функцию в творческой лаборатории Достоевского. Почему писатель явно тяготел здесь к мотивированным знакам, подобно детям или древнейшим цивилизациям, создавал «рисуночное письмо»? Что это за языки и в чем заключается их необходимость для романиста?

Графика, понимаемая как вид изобразительного искусства, родилась в эскизе, черновом наброске художника, сделанном «для себя» с целью первоначальной формулировки художественной идеи. Вместе с тем сами эти «черновики» обладали самостоятельными художественными достоинствами. Первый шаг к восприятию их как художественных произведений сделали мастера Возрождения, которые стали превращать эскиз будущей картины в самостоятельное произведение. Древние искусства черновика не знали; эскиз, воспринимаемый как самостоятельная форма, — достижение Нового времени. Однако и в нем остались характерные черты «чернового рисунка». Как замечает исследователь, «в эскизе фиксируется *мысль* будущей картины, закрепляется ее композиция, при этом всё подчиненное, дополняющее и “одевающее в плоть” — опускается и не договаривается; формы передаются намеками, схематично, скупыми лапидарными чертами... И не случайно ядро замысла почти всегда запечатлевается средствами графики... Не только простота исполнения, но и своеобразие языка художника заставляют его обращаться к графике, когда он хочет изобразительно *сформулировать идею*»¹.

Что же может заставить писателя использовать в своей работе форму «черновика живописца» — графический эскиз? Почему он не всегда может обойтись традиционным «литературным» черновиком? Ведь путь художественной идеи в творчестве представителя изобразительного искусства через создание предварительного наглядного образа вовсе не является привилегией художников. Через этот же этап проходит и творческая работа писателя, с той только разницей, что не всегда отражается в рисунке, если литератор не умеет рисовать или не склонен к использованию этой формы работы. В этом случае рисование совершается «в уме», силой воображения и фантазии. Начальные стадии творческой работы представителя любого вида искусства совпадают в том, что автор создает своего героя, его внешний образ «оплотневает», пользуясь термином М. М. Бахтина, и в этой трудной работе писатель, конечно, использует все средства в пределах своих возможностей.

Особенности творческого стиля каждого писателя определяются набором навыков и приемов литературной работы, а они складываются в результате действия на него как объективных, так и субъективных причин. К объективным причинам обращения Достоевского к рисованию пером в творческом процессе относится характер его образования и хорошее владение навыками

¹ Дмитриева Н. А. Изображение и слово. М., 1962. С. 282.

рисовальщика. Но еще важнее — те особенности мировосприятия, творческого кредо писателя, которые заставляли его стремиться к формулированию наглядного образа, «лика» героя в самом начале работы над его литературным воплощением.

Еще исследователи 1920-х — 1930-х гг. обратили внимание на то, что Достоевский необычайно рано, в самый момент их зарождения, записывал возникающие в его сознании художественные идеи. Точнее сказать, не «записывал» в своей тетради, но «работал в ней», поэтому перед нами не просто рукопись в традиционном смысле — скорее непосредственное отражение в виде словесных записей и рисунков того напряженного мыслительного процесса, который шел в сознании Достоевского. Графика учит нас формировать изобразительные понятия о вещах и соответствует определенному этапу формирования образа, свойственному не только творческому процессу писателя или художника, но вообще человеческому сознанию. Тем самым она приближается к функции слова, свидетельствует Н. А. Дмитриева: «...само видение эволюционирует в сторону понятийности и наталкивает на графический метод изображения»². Мы убеждаемся в том, что парадоксальность *графики писателя* носит внешний характер; при исследовании причин этого явления вскрывается его глубокая обоснованность как общими свойствами мышления человека, так и самой логикой творческого развития Достоевского.

Таким образом, в записных тетрадях Достоевского мы обнаруживаем не просто абстрактные «черновики», но некий универсальный прототекст многих произведений писателя. Не случайно так трудно подчас определить, к какому именно произведению относится та или иная запись, страница; в публикациях, стремящихся строго разделить черновики писателя по принадлежности к тому или иному произведению, неизбежны ошибки. Ибо в ряде случаев это невыполнимая задача. Некоторые записи и рисунки Достоевского относятся либо к неосуществленным произведениям, либо одновременно к нескольким осуществленным. Такого рода путаница — результат неверного представления о принципах творческой работы Достоевского, когда писатель представлялся нам чем-то вроде мастерового, изготавливающего определенный предмет из совершенно определенного набора материалов. На самом деле Достоевский создавал в своих «письменных книгах» атмосферу философско-эстетических исканий, способствующих выработке художественной формы, почти никогда не зная, в какую сторону увлечет его творческая фантазия. Те или иные записи или рисунки, как мы видели, могли относиться сразу к нескольким произведениям, совмещенным в одном. Важно то, что мы имеем дело не с «рисунками в творческой рукописи», но с *именно такой, графико-вербальной, формой записи*.

² Там же. С. 286.

Эту проблему много лет назад затронул Ю. Н. Тынянов. В статье, посвященной поэтике иллюстрации, он писал: «Случай, когда рисунок может играть роль более самостоятельную, но уже в *плане слова*, — это использование графики как элементов выражения в словесном искусстве. Поэзия оперирует не только и не собственно *словом*, но *выражением*. В понятие выражения входят все *эквиваленты* слова; такими эквивалентами слова могут быть пропуски текста (вспомните громадную роль пропусков строк в “Евгении Онегине”), может быть и графика. Таким эквивалентом слова будет бутылка у Рабле, рисунок ломаной линии у Стерна <...> Роль их особая, но исключительно в плане слова; они эквиваленты слова в том смысле, что, окруженные словесными массами, они сами несут известные функции (являясь как бы графическими “словами”)»³. Отличие «графического слова» Достоевского — его портретов, «готики» и «каллиграфии» — от названных Ю. Н. Тыняновым примеров заключается в том, что словесно-графические композиции писателя не «эквиваленты» художественного слова (и потому ни в коем случае не «иллюстрации»), но лишь его временные «заместители» на тот момент, когда настоящее художественное слово еще не созрело. Графика Достоевского стоит не рядом с его художественным словом, но перед ним по времени возникновения в творческом процессе. «Графическое слово» записных тетрадей романиста — начало работы над литературным образом. Поэтому подавляющее число различного рода рисунков и «каллиграфических» записей было им сделано именно при «планах» произведений, подготовительных материалах к ним, в момент разработки художественной идеи. Вопрос этот проясняется самим Достоевским, в характерной для него форме обращения к самому себе записавшим в черновых материалах к роману «Подросток» свое творческое кредо.

По мнению писателя, важно не только выработать интересную художественную идею, но и «перевести» ее затем на литературный язык. Очень характерно, что Достоевский резко разделяет эти два сопутствующих работе писателя вида обработки материала: «Чтобы написать роман, — отмечает Достоевский, — надо запастись прежде всего *одним* или *несколькими* сильными впечатлениями, пережитыми сердцем автора действительно. *В этом дело поэта*. Из этого впечатления развивается тема, план, стройное целое. Тут уж дело художника, хотя художник и поэт помогают друг другу и в том, и в другом — в обоих случаях»⁴. Во время «работы художника» — т. е. при лепке литературной, словесной формы — Достоевский почти никогда не рисовал. Следовательно, исходя из этой схемы писателя, его собственные рисунки в «письменных книгах» — это «*рисунки поэта*». То есть на первом этапе

³ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 316.

⁴ Якубович И. Д. Ф. М. Достоевский в работе над романом «Подросток»: Творческие рукописи (Литературное наследство. Т. 77). М., 1965. С. 64.

писатель поглощен продумыванием художественной идеи («сильного впечатления») в бессловесной, наглядно-образной форме, в форме «ощущений, без перевода на человеческий язык»; графические наброски, сопутствующие «работе поэта», помогают Достоевскому в этом. Затем приходит время «художника», который «переводит» наглядный, цельный образ в словесную форму. Достоевский создает рисунки, «чреватые словом», пользуясь удачным словосочетанием Бахтина. Подчеркивая роль рисунков как лучших знаков для самовыражения, он говорит о формировании в процессе рисования «потенциального слова», «передвигающегося предела» творческого сознания⁵.

Литературное произведение можно сравнить в этом смысле с мозаичным панно; если оно эстетически трогает наше воображение, мы не замечаем, что оно составлено из маленьких кусочков смальты, каждый из которых, кажется, не означает целого. Сам факт точного цветового подбора разноцветных фрагментов может оказаться источником эстетического наслаждения. Однако если мы вынем несколько деталей, картина может сильно пострадать. Правда, изобразительное искусство не знает такого рода расчлененности на элементы, и художественный образ выражается *одним* знаком. Литературное произведение составлено из слов, каждое из которых имеет художественное значение только в контексте всех остальных, составляющих текст. Продолжая сравнение с мозаикой, можно «работу поэта» определить как рисование эскиза будущей мозаичной картины, а «работу художника» — как заполнение ее кусочками смальты, повинаясь разработанному «плану». Эти два этапа работы вовсе не являются привилегией одного Достоевского, они присутствуют в творчестве любого художника слова.

Писатель должен бережно «выращивать» языковую форму своего будущего произведения, и ее можно уподобить плоду, который нельзя срывать с дерева до тех пор, пока он окончательно не созреет. Идея, слишком рано и неадекватно воплощенная в слове, обороте или выражении, не помогает, но активно мешает дальнейшему развитию творческого процесса. Конечно, это «дословесное» обладание идеей протекает у разных писателей по-разному, в зависимости от особенностей их образования, воспитания, эпохи, творческого стиля, и, конечно, далеко не все они помогали себе в таких случаях рисованием или даже созданием специальной «идеографии», как это было у Достоевского, для которого было характерно «рисование в уме», пользуясь словами самого писателя, «полного образа» художественной идеи, и это «рисование в уме» сопровождалось движением пера по бумаге, отражающим процесс творческого мышления.

Действия в «обход слова», через мышление без слов, но с помощью «ощущений», «без перевода на человеческий язык» (сопровождаемые рисованием,

⁵ Бахтин М. М. Рабочие записи 60-х — начала 70-х годов. С. 425.

как это было с А. С. Пушкиным и Ф. М. Достоевским, или нет), свойственны почти каждому писателю. Как свидетельствует Г. Флобер, «если упорно держишься за какой-нибудь оборот или выражение, которые не удаются, это значит, что не овладел идеей. Если ясно представляешь себе известный образ или чувство, то слово само выльется на бумаге»⁶. Записанная мысль имеет ряд принципиальных отличий от мысли запомненной. Э. По сочувственно цитирует Бернардена де Сен-Пьера, подтверждая опыт Достоевского: «То, что я записываю на бумаге, я вычеркиваю из памяти»⁷. Записывая, писатель не просто фиксирует нечто обдуманное в процессе творческого размышления, но связывает эту мысль с ее будущей художественной формой. Для этого Достоевский выработал своеобразный «язык-посредник», помогавший ему соединить «входной» язык его внутренней речи и создаваемый им язык художественной формы.

Мы знаем, что Достоевский в процессе выполнения «работы поэта» много и интересно фантазировал: образы сменяли друг друга с молниеносной быстротой, но иногда писатель подолгу «всматривался» в создаваемого им героя. Мы также знаем, что именно в процессе такого пристального разглядывания характера и «лика» своего персонажа он обычно зарисовывал его «портреты». Но что происходило в такие минуты в сознании писателя? Отдавал ли он себе отчет в смысле того приема литературной работы, который стал для него привычным?

Интересное свидетельство об этом мы находим в «Дневнике писателя», где Достоевский рассказывает, что, лишенный на каторге возможности нормальной литературной работы («с пером в руках») и вместе с тем будучи не в силах остановить привычный для него процесс художественной обработки окружающей реальности, он занимался «рисованием картин» в уме. Достоевский вспоминает об этом так: «Мало-помалу я и впрямь забылся и неприметно погрузился в воспоминания. Во все мои четыре года каторги я вспоминал беспрерывно всё мое прошедшее и, кажется, в воспоминаниях пережил всю мою прежнюю жизнь снова. Эти воспоминания вставали сами, я редко вызывал их по своей воле. Начинались с какой-нибудь точки, черты, иногда неприметной, и потом мало-помалу вырастали в цельную картину, какое-нибудь сильное и цельное впечатление. Я анализировал эти впечатления, придавал новые черты уже давно прожитому и, главное, поправлял его, поправлял беспрерывно, в этом состояла забава моя...» (22. 47). Мы видим, что здесь «цельная картина» вырастает из «точки» или «черты», но способ, каким достигается успех в «работе поэта», еще далек от оперирования словами и выражениями, более напоминая приемы профессионального живописца, легкими продуманными

⁶ Флобер Г. Письма 1830–1854 годов // Флобер Г. Собр. соч.: В 10 т. Т. 7. М.; Л., 1937.

⁷ Цит. по: Эстетика американского романтизма. М., 1977. С. 153.

мазками «поправляющего» свою картину, доводящего свое произведение до совершенства художественности и достоверности.

Запись в «письменной книге» (как называл свои рабочие тетради Достоевский), обращенная к себе и рассчитанная на прочтение «про себя», выполненная средствами «рисуночного письма», не может быть произнесена и, пожалуй, не может быть адекватно и без искажений «издана» в переводе на печатные буквы обычного типографского набора. Слишком много значений, связанных с конкретным графическим воплощением записи, оказывается в таком случае выхолощено и утеряно. Учебник прописи, к примеру, исчезает как таковой, если мы все письменные образцы наберем типографским способом. До сих пор, однако, не всем ясно, что и идеографические тексты «письменных книг», изданные с помощью типографских шрифтов, страдают по той же причине.

Всё дело в том, что конкретно-наглядный образ не имеет, подобно слову, звукового эквивалента. Обратим внимание на то, что в культурах, пользующихся иероглифическим письмом, часто возникают «молчаливые» жанры литературы, рассчитанные только на чтение, «не сопровождаемое потоком речевых знаков». Таковы многие виды восточного искусства. «Чаще всего китайское стихотворение в нашем смысле немо, непроизносимо, ибо ряды его идеограмм превращают его само в особую картину — идеограмму», — замечает по этому поводу В. М. Алексеев⁸. Ясно, что рисуночная письменность (включая и иероглифическую) воспринимается сознанием человека принципиально иначе, нежели более привычный для нас дискретный «фонетический» язык, например любой европейский, который предусматривает деление знака на элементы — немотивированные знаки.

В этом же смысл откровения французского художника К. Коро: «Когда я пишу, я стараюсь быть как животное»⁹. Письменная речь значительно более рефлексивна, чем устная или «внутренняя», она более настойчиво требует авторского *я*. Рисунок дает возможность сохранить свое чистое «внутреннее *я*», не отягощенное агрессией «чужого взгляда». Любой художник или писатель, сознательно или бессознательно, старается освободиться от предвзятого взгляда, привычных, не затемняющих суть дела понятий и слов: только сделав это, он может рассчитывать на создание истинно художественного произведения.

Умение художника или писателя полностью вжиться в вымышленный им мир, искренно страдать и радоваться за его обитателей принципиально схоже со способностью детей быть полностью поглощенными игрой, которую они воспринимают тождественно реальности. Увлечение рисовальщика предметом рисования по своему смыслу принципиально близко увлеченному рисованию

⁸ Алексеев В. М. Китайская литература. М., 1979. С. 16.

⁹ Мастера искусств об искусстве: В 4 т. М., 1934. Т. 3. С. 194.

детей. Маленькие дети, разглядывая произведения изобразительного искусства, еще не знают, что это только «картинки», и воспринимают их как куски реальности: например, пейзаж как окно в стене, за которым видно нарисованное. «Ребенок, находящийся в стадии комплексного мышления, — пишет об этом Л. С. Выготский, — мыслит в качестве значения слова те же предметы, что и взрослые... но мыслит то же самое *иначе*, иным способом, с помощью иных интеллектуальных операций»¹⁰. Они открывают для себя мир, используя тот же прием, что и художники: мыслят группами ассоциаций, образующих абрис идеи. «Перед нами тень понятия, его контуры... перед нами образ, который никак нельзя принять за простой знак понятия. Он, скорее, картина, умственный рисунок понятия, маленькое повествование о нем: обобщение, построенное совсем по иным законам, чем истинное понятие», — заключает психолог¹¹. Вот почему столь важно для ребенка рисование: рисунок оказывается, пользуясь словами Л. С. Выготского, «зерном будущего понятия, которое прорастает в нем»¹². Это, по существу, то же самое, что происходило с работающим и рисующим в процессе творчества Достоевским: «зачатия художественных мыслей» были для него теми самыми «зернами будущих понятий», которые он выработывал в процессе осмысления задуманного произведения.

За очень редкими исключениями рисунки писателя нельзя трактовать как попытку изобразить определенный предмет окружающего мира. Так же как и рисующий ребенок, Достоевский никогда не прибегал к «идеографии», если ему было всё ясно с предметом размышления, и, напротив, начинал рисовать в попытке выяснить для себя какой-то образ, выявить «лицо идеи». Его рисунки всегда изображают *непонятное* для их автора, являясь средством, чтобы *понять*. Дети пользуются «свободным рисованием» потому, что не умеют еще мыслить как взрослые, не владея абстрактным мышлением; писатель — потому, что сознательно хочет мыслить «как дети» — мимо общезначимых штампов, освобождаясь от населенности слова чужими значениями. В этом ему помогает «рисунок-понятие», как нельзя лучше определяющий смысл «идеографии» Достоевского, сопутствующей творческому размышлению.

Рисунки Достоевского с точки зрения его творческого метода — «рисунки-понятия»; с точки зрения роли в его литературном процессе — «графические слова», сочетающие в себе изобразительность и лексическое значение слова. Картина мира оказывается более ясной, горизонт возможностей расширяется благодаря синтезу логической точности понятия и живой, непосредственной яркости зрительного образа. Подобно тому как эмбрион человека повторяет в основных чертах весь тот путь, который прошла живая материя по пути

¹⁰ Выготский Л. С. Мышление и речь // Выготский Л. С. Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. М., 1982. С. 157.

¹¹ Там же. С. 151–152.

¹² Там же. С. 153.

совершенствования, «зачатия художественных мыслей» проделывают, повинаясь воле писателя, путь, сходный с историей письменности и языка. Создавая новый художественный мир, Достоевский как бы начинал «всё сначала»: он отступал назад, к внелексическим, наглядным формам отражения реальности, создавая свою «предписьменность» на первом этапе работы (в «письменной книге»), много рисуя и размышляя, и лишь затем приступал к формированию поэтического языка будущего произведения. Этим преодолевались и ограниченность обыденного разговорного языка, и инерция литературных штампов. Становится очевидно, что присутствие в работе литератора внеязыковых форм записи не только не парадоксально, но, напротив, — закономерно. Писательская работа никогда не сводилась и никогда не могла быть сведена только к работе над словом.

Конечно, движение мысли писателя не шло гладким, накатанным путем. Три этапа его работы — «зачатие художественной мысли», «план» и создание окончательного текста произведения — не всегда одинаково отчетливо ограничивались один от другого. Достоевский прибегал к «портрету», «готике», «каллиграфии», «плану» или «конспекту», повинаясь объективной необходимости, согласно стоящей перед ним конкретной задаче. Сочетание разных типов рисунка и «конспектов» говорит нам о тех ступенях, которые проходила мысль художника слова на пути к созданию произведения: от чувственно-наглядного образа — к литературной форме.

Все виды рисунков и записей в творческом дневнике Достоевского связаны между собой не только пространственной, но и логической связью — логикой творческого стиля писателя. Их можно сравнить с разными этажами одного дома или несколькими городами, расположенными на карте одной дороги. Общее направление этого движения известно, но не всегда мы знаем, на всех ли «пунктах» этой дороги остановится в каждом случае мысль писателя. В последние годы жизни Достоевский долго не задерживался на первом этапе и довольно быстро переходил ко второму, соответственно с этим в его рукописях к «Бесам», «Подростку» и «Братьям Карамазовым» мало портретных рисунков, зато много «готики». В 1860-е гг. писатель особенно много работал над «планами» своих романов «Преступление и наказание» и «Идиот» и в соответствии с этим создал много «портретных рисунков» и «каллиграфических» записей. Изучая закономерности взаимного соотношения рисунков каждого типа внутри рукописи к каждому из произведений и движение художественного замысла от первой записи (или графического наброска) к окончательному тексту произведения, можно обнаружить некоторые особенности каждого из типов рисунка Достоевского. Оказывается, что каждый из них сопровождает определенный этап движения идеи к замыслу; каждому из «графических слов» Достоевского присущи черты слова и рисунка, однако в различной степени.

Интересно было бы распределить все виды творческих записей «письменных книг» писателя по степени прямой наглядной мотивированности, повторяя путь, который проходила в творческом процессе каждая художественная идея. Здесь получается следующая картина:

1. «Портреты» — изображения мужских, женских и детских голов: как правило, здесь наблюдается высокая степень изобразительной мотивированности, в ряде случаев они носят весьма условный характер (особенно в рукописях к «Бесам», «Подростку» и «Братьям Карамазовым»). Некоторые из изображенных лиц могут быть идентифицированы или указывать на прототипы (например, И. С. Тургенев, В. Г. Белинский, М. М. Достоевский, Т. Н. Грановский)¹³. Другие рисунки представляют собой иконографическое определение «лица идеи» главного героя¹⁴. Семантическая связь между «портретами» Достоевского и окружающими их записями доказана, однако и рассматриваемые вне контекста страницы эти рисунки сохраняют свое иконографическое значение.

2. «Готика» и «крестоцвет». «Готические» рисунки Достоевского временами трактовались как орнамент, однако на самом деле мы имеем дело с развернутым мнемоническим текстом, зашифрованным особым «готическим» кодом, хорошо понятным автору. На основе контура стрельчатой арки с узорчатой разделкой Достоевский создает широчайший спектр форм; заметим, что ни один из «готических» рисунков не повторяется, равно как и не выходит за пределы определенного устойчивого инварианта, чаще всего основанного на архитектурных линиях Кёльнского собора. Инвариантное значение этого знака связано с идеей пластически совершенной формы.

3. «Каллиграфия» Достоевского, как заметили еще первые исследователи записных тетрадей в 1920-е гг., отнюдь не «прописи». Этот раздел идеографии Достоевского связан с эстетическим переживанием писателем самого процесса письма, письменной графики как внешнего выражения сокровенного, глубинного смысла слова. Знаки «каллиграфического» языка актуализируют семантический потенциал имени в максимуме его внутренней и внешней связности, формируя своего рода «сгущения мысли», пользуясь термином А. Потебни.

4. Синтаксические значки Достоевского, созданные им на основе корректорских знаков, в виде кругов, треугольников, прямоугольников, крестов различной формы и конфигурации, практически полностью теряют свою изобразительность и конкретику значения, сохраняя тем самым возможность быть своего рода «предлогами» и «союзами» идеографической грамматики Достоевского. Чаще всего писатель использовал их при работе над окончательным

¹³ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 18 т. Т. 17: Рисунки Ф. М. Достоевского (Каталог). М., 2005. С. 16, 71, 459, 548.

¹⁴ Там же. С. 12, 85 и др.

вариантом композиции своего текста. Особенно много таких значков в рукописях Достоевского 1870-х гг. — «Подросток», «Братья Карамазовы», «Дневник писателя».

5. Обычная, выполненная скорописью запись в рукописи, черновой «конспект» будущего произведения. Однако и в ней всегда остаются свойства графичности, которые нельзя не учитывать. В ряде случаев расположение записи относительно рисунка или другой записи имеет решающее значение для ее правильного прочтения; есть записи, приближающиеся к «каллиграфии». Но основа «конспекта» — все-таки лексическое значение слова. В контексте творческая идея впервые обретает свою, пока еще черновую литературную форму. Отсюда, с этого момента, начинается «работа художника» по созданию окончательного текста произведения. На следующих этапах Достоевский уже никогда не рисовал: по «конспекту» шла диктовка жене, Анне Григорьевне. Затем писатель правил переписанную женой стенограмму, и это был уже практически готовый текст произведения.

В этой последовательности, повторяющей движение идеи от наглядно-чувственного впечатления к его художественному воплощению в романе, двигалась творческая мысль писателя. При этом, разумеется, каждая мысль или идея не всегда проходила все названные четыре этапа — по крайней мере Достоевский не всегда записывал мысль всеми четырьмя способами и именно в названной последовательности. Он «вразброс» пользовался разными способами «размышления с пером в руках», рисуя портрет человека, «крестоцвет» или записывая каллиграфически «слово-знак» в зависимости от конкретной задачи, степени зрелости «зачатка художественной мысли», которая шла отнюдь не гладким и прямым путем, но скачкообразно, часто возвращаясь назад, к своим истокам, если найденный сюжетный ход не удовлетворял писателя.

С годами изобразительность всех видов графики Достоевского снижалась — меньше по размеру и беднее прорисованными оказывались портреты и «готика», гораздо слабее в художественном отношении выходила «каллиграфия». Постоянно растет символичность рисунков. Может быть, это связано с укреплением мастерства писателя, изменением его творческого мировоззрения и совершенствованием приемов работы. В 1870-х гг. он всё реже прибегает к своему «рисунку-размышлению», который в 1860-х гг. помогал ему справиться с решением трудных творческих задач. Еще один фактор — взаимное влияние друг на друга различных рисунков в пределах одной страницы: так, например, «портрет» очень редко встречается с «готикой», но зато с удивительной регулярностью — с «каллиграфией» и т. д. Вполне возможно, что в научном отношении строгое и полное изучение творчества писателя возможно лишь при условии последовательного и систематического изучения грамматики всех языков, входивших в его творческий процесс.

Созданная Достоевским новая повествовательная форма — «идеологического» (Б. М. Энгельгардт), или «полифонического» (М. М. Бахтин) романа — видимо, потребовала новых методов работы. Писатель почувствовал необходимость создания принципиально новых ключей перевода этического мысленного материала в эстетический план. Этот процесс перевода авторской точки зрения в точку зрения текста и специфическое «лицо идеи» его героя имел черты уникальные, присущие только творческому процессу Достоевского, и одновременно сохранял точки соприкосновения с аналогичными явлениями в творческой работе Пушкина, Гюго, Диккенса. Генезис графики Достоевского тесно связан с глубокими семиотическими процессами, происходившими в сознании писателя при выработке новых значений в его поэтическом языке.

Это краткое описание творческого процесса Достоевского позволяет высказать предположение, что в качестве материала для творческой работы писатель пользовался главным образом пятью языками: 1) естественным (русский, французский, немецкий и др., взятые как один); 2) языком изобразительного искусства (скульптура, живопись и графика); 3) языком архитектуры (особенно готической); 4) языком каллиграфии; 5) языком физиогномики (концепция И. К. Лафатера). В процессе семантической обработки этих языков во время творческого процесса Достоевский выработал четыре знаковые системы, помогавшие ему в осмыслении и обозначении художественных идей и служившие методом записи для автокоммуникации (внутреннего диалога, предшествующего созданию литературного героя). Это следующие идеографические системы: 6) графические «портреты», 7) «готические рисунки», 8) «каллиграфия», 9) «конспекты» (в крайних формах — записи отдельных слов печатными буквами). Эти четыре формы записи, как мы видим, надстраивающиеся над пятью первыми, в конечном итоге приводили к созданию 10) художественной формы конкретного произведения.

Конечно, не все эти языки можно найти на каждом этапе творческого процесса Достоевского. Работая над конкретным произведением, он обычно отдавал предпочтение одному из четырех созданных им идеографических языков, произвольно сочетая его с другими. Так, например, работая над «Преступлением и наказанием», он рисовал много «портретов», сочетая их с «конспектами» и «планами», в рукописях к «Идиоту» содержится много «каллиграфии», в рукописях к «Бесам» — почти вся «готика», и т. д. Дальнейшее изучение этих процессов, вне всякого сомнения, поможет понять то, что до сих пор неясно в творческом процессе Достоевского, семантике и структуре его поэтического языка.

Необходимость пересмотра отношения к рукописям Ф. М. Достоевского диктуется задачами, стоящими сегодня перед исследователями творчества писателя, и одновременно спецификой его рукописного наследия. О том, что тексты записных тетрадей Достоевского не всегда уместаются в печатные буквы

привычной для нас формы «публикации рукописей», а в ряде случаев категорически непередадимы на язык типографского шрифта, говорилось давно¹⁵. Проблема изучения рукописей писателя как единого целого, включая его идеографию, тесно связана с другими разделами дostoеведения: изучением генезиса нарративных форм, возникающих в его текстах, вопросом об экфрасисе и специфике «наружности» героя писателя, а также вопросом о графических формах в окончательном вербальном тексте произведения (включая роль курсива и заглавной буквы). Нами уже выражалась уверенность в том, что «лишь учет всех особенностей, всех элементов рукописей Достоевского позволит на основе черновых материалов более глубоко изучить и обосновать (психологически) приемы его творчества»¹⁶. Надо признать, что современные исследователи творчества писателя обращают всё большее внимание на идеографию писателя как на перспективный научный ресурс дostoеведения. К настоящему моменту создано описание идеографии Достоевского как специфического феномена творческого стиля писателя, а также предпринята попытка создания графико-словесной модели рукописного наследия Достоевского (рукописи к роману «Преступление и наказание»)¹⁷. Недавно вышедший полный каталог графического наследия писателя впервые предоставил филологической общественности уникальный материал, ранее недоступный и/или не учтенный исследователями¹⁸.

В издании записных тетрадей Ф. М. Достоевского в составе Полного собрания сочинений (ИРЛИ, 1972–1990) был применен принцип, согласно которому лишь один из информационных слоев рукописи был признан необходимым для воспроизведения — язык вербальных записей. Рукописи в издании были аналитически расчленены по хронологическому принципу, в рамках которого к каждому из произведений Достоевского был привязан определенный набор избранных текстов тетрадей, а идеография, включая каллиграфию, оказалась за пределами опубликованного текста¹⁹. В Полном собрании сочинений

¹⁵ Эта мысль прозвучала в комментариях к первым публикациям записных тетрадей. См., например: Из архива Ф. М. Достоевского: «Преступление и наказание»: Неизданные материалы. М., 1931. С. 6; Из архива Ф. М. Достоевского: «Идиот»: Неизданные материалы. М.; Л., 1931. С. 4–6.

¹⁶ См.: Барит К. А., Тороп П. Х. Рукописи Ф. М. Достоевского: Рисунок и каллиграфия // Текст и культура. Семиотика. Труды по знаковым системам, XVI. Тарту, 1983. С. 140. См. также: Барит К. А. Рисунки в рукописях Достоевского. С. 6–14.

¹⁷ Барит К. А. Рисунки в рукописях Ф. М. Достоевского; Портретные рисунки Ф. М. Достоевского к роману «Преступление и наказание». CD-ROM, мультимедийный альбом. СПб., 1999.

¹⁸ *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 18 т. Т. 17: Рисунки Ф. М. Достоевского (Каталог). М., 2005.

¹⁹ На основании личных бесед с Г. М. Фридендером на эту тему в 1986 г. могу предположить, что основной причиной отсутствия рисунков Достоевского в пушкинодомском Полном собрании сочинений было то невероятное напряжение, в котором работала группа

А. С. Пушкина (т. 18) идеография поэта была опубликована в качестве побочного продукта его творческого процесса²⁰. В настоящее время идет переосмысление этих проблем, ведь рисунки, сделанные писателем в процессе его творческой работы, отнюдь не «боковая ветвь творчества», вопреки авторитетному мнению А. Эфроса²¹, но инструмент, применяемый непосредственно на пути выработки художественной формы. Становится очевидно, что обычные «типографско-шрифтовые» издания рукописей писателя не всегда удовлетворяют требованиям, которые выдвигаются современной наукой.

В черновых записях Достоевского имеют значение все находящиеся на странице знаки, включая и те, к которым трудно подобрать аналоги и метаязыковые соответствия. Потому необходим такой способ издания, который был бы способен сохранить ценную информацию, зафиксированную в идеографических текстах. Для адекватного воспроизведения этого материала придется отказаться от господствующей ныне издательско-текстологической модели, где во внимание принимаются лишь те знаки, которые сводимы к графемам кириллического или латинского алфавитов. Первые шаги в этом направлении уже сделаны, но работа предстоит еще большая — нужно преодолеть методологическую инерцию и последствия уже сделанных ошибок. Описывая текст черновой записи писателя в виде обычного вербального «документа жизни и творчества», в категориях прошедшего и совершенного, мы существенно облегчаем себе исследовательскую задачу, но недопустимо сужаем информационные ресурсы изучаемого материала. Его потенциал открывается исследованию, в котором учитываются все наличные знаки, присутствующие в рукописи Достоевского, а сама рукопись прочитывается как внутренний диалог писателя с собой в акте творческой автокоммуникации.

В связи с этим возникают два взаимосвязанных вопроса: какими знаковыми системами пользовался Достоевский в процессе творческой работы и каким способом с максимальной степенью адекватности можно перевести эти тексты на язык научной публикации? Казалось бы, если рукопись представляет собой сложный конгломерат знаковых систем с разными соотношениями условности и иконичности в знаке, самое простое и естественное решение — факсимильное издание (бумажное или электронное) с высокой степенью идентичности и развернутым историко-литературным комментарием. Об этом нам уже приходилось писать²², однако в таком виде материал выглядит как сырой

по изданию ПСС Достоевского, находясь под жестким давлением со стороны контролирующих издание партийных органов СССР.

²⁰ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 т. Т. 18 (дополнительный). Рисунки. М., 1996.

²¹ Эфрос А. М. Рисунки поэта. М., 1933. С. 7.

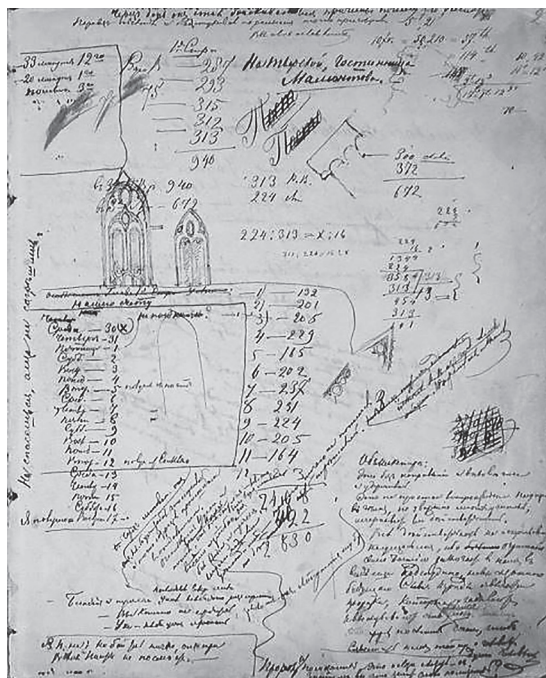
²² Барит К. А. Идеография в рукописи писателя и проект «Рукописное наследие» // Проблемы текстологии и эдичионной практики. Опыт французских и русских исследователей. М., 2003. С. 229–253.

и необработанный, его практическая научная применимость тем самым понижается. Другими словами, немного найдется филологов, которые смогут эффективно пользоваться этим продуктом. С другой стороны, в электронной форме издания возможны интерактивные форматы, которые смогут транслировать динамику рукописи как процесса письма, генезис представленных семиотических систем и многоуровневую синтагматику идеографического языка Достоевского. Возникает больше возможностей охвата единого текста, написанного на нескольких связанных синтаксически и парадигматически языках, знаки которых расположены по двум осям: симультанные / протяженные во времени и иконические / конвенциональные. Кроме того, цифровое копирование с высоким разрешением даст возможность подключить новые инструменты исследования, например спектральный анализ цвета чернил, которыми пользовался писатель, вплоть до создания их полного каталога, который, без сомнения, даст серьезные уточнения вопроса о времени заполнения страниц его записных тетрадей. Вне всякого сомнения, это приведет к существенному повышению качества наших представлений о творческом процессе писателя²³.

Работу над произведением Достоевский начинал с осмысления «зачатий художественных мыслей», пользуясь терминологией самого писателя, что заставляло его искать такой способ фиксировать идеи на бумаге, который приближал бы его к задуманной словесной форме и одновременно был формой *несловесной*, а также мог бы быть использован одновременно и вместе с обычной словесной записью. В этом и заключается главная причина, по которой он прибегал к рисуночному и «иероглифическому» письму, переходя затем на язык вербально-идеографический («каллиграфия») и затем вербальный (черновая запись). В этом процессе синхронный и лишенный темпоральности наглядно-мотивированный знак идеографии переходил в линейный, развернутый во времени понятийный знак, образующий синтагматическую ось произведения. Логическая ступенчатость движения «идеи» от непосредственного видения к «остраненному» нарративному выражению привела к возникновению в рукописях Достоевского идеографического языка, состоящего из пяти основных слоев. Эти образующие идеографию Достоевского пять языковых систем «творческого дневника» Достоевского связаны между собой системной связью, каждая из них указывает на определенный участок маршрута, ведущего к созданию художественной формы (илл. 13)²⁴.

²³ Работа в этом направлении в настоящее время проводится в ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН.

²⁴ Ср.: «Я предполагаю, что один из способов “сгущения” в памяти — это перекодирование продолжительного впечатления в форме короткого описания — может быть, даже в одно слово — в надежде на то, что впоследствии детали могут быть восстановлены благодаря хранению в памяти краткого вербального описания или ярлычка» (Слобин Д. Психоллингвистика // Слобин Дж. Грин. Психоллингвистика. М., 1976. С. 176).



Илл. 13. НИОР РГБ. Ф. 93. Оп. 1. Ед. хр. 5. С. 2

Вербальные записи Достоевского, выполненные с помощью обычной скорописи, образуют в записных тетрадах своего рода «конспекты» будущих произведений, набросков отдельных сцен и фабульных узлов. В этих текстах также временами сохраняется свойство мнемонического эллипса, в ряде случаев недопустимого истолкованию²⁵. Однако это последняя ступень процесса, за которой следует написание окончательного текста произведения.

Заметим, что этот слой рукописей Достоевского, получивший наибольшее признание в академической науке, текстологически исчерпан далеко не полностью: во всех известных нам публика-

циях записных тетрадей практически никак не учитывается семантика пространственного расположения записи на странице относительно других записей и рисунков. В лучшем случае идет речь о простом делении на абзацы. Однако страница рукописи Достоевского как начальная модель пространства его произведения структурно и семантически насыщена: отдельные записи и идеограммы в пространстве записной тетради и в пределах страницы вступают друг с другом в сложные и в высшей степени интенсивные семиотические отношения. Образуется многоуровневая система, в которой каждый из элементов функционально связан со всеми остальными.

Мы исходим из того, что текстологический подход к записным тетрадам Достоевского должен определяться исключительно качественными характеристиками самого материала. Первым условием является признание того, что текст черновой рукописи писателя написан не на одном только вербальном языке, сопровождаемом некими рисунками, но на нескольких, связанных семантически и организованных в некое единство. Семиотические

²⁵ Автокоммуникационные записи нередко воспринимаются как полная бессмыслица, провоцируя желание отмахнуться от них; причина заключается в том, что «текст на определенном уровне восприятия может вести себя как сложно построенное асемантическое сообщение» (Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров // Лотман Ю.М. Семиосфера. Статьи. Исследования. Заметки (1968–1992). СПб., 2000. С. 171).

взаимодействия внутри системы идут и на уровне языка, и на уровне сообщения, в рамках этого принципа все рисунки и записи, все знаки, какие мы можем обнаружить на странице рукописи, вне зависимости от их привлекательности, понятности или свойств внешнего оформления, обладают принципиально одинаковой информационной ценностью. Такой подход требует признания рукописи Достоевского как протяженной динамической системы, как продолжающегося семиозиса, в котором все репрезентированные знаки функционально необходимы единому дискурсивному целому. Многоканальность текстового процесса в творчестве Достоевского не является основанием для утверждения, что этот процесс разбит на не связанные между собой фрагменты. Для осмысления стратегии текстового процесса Достоевского мало хронологического расслоения его рукописей, необходимо найти пути движения художественной идеи по линиям различных знаковых форматов. На требуемом уровне текстологического сбережения смысла мы принимаем страницу рукописи Достоевского как модель пространства-времени будущего художественного мира, где в семиотическом взаимодействии происходит означивание компонентов поэтического языка и зарождается художественная форма²⁶.

Нельзя не учитывать при этом, что в процесс создания писателем очередного произведения, как правило, включались *все* тексты всех его предыдущих записных книжек, и поэтому говорить о «черновых набросках» к тому или иному произведению возможно, только имея в виду это обстоятельство²⁷.

Вопрос о сравнении знака рисуночного письма Достоевского с предметно мотивированным изображением, иероглифом и эмблемой решается в семантическом соотношении между иконическим знаком и его вербальным соответствием. Иконический знак стремится к обозначению единичного и конкретного, в то время как конвенциональный знак абстрактен и потенциально стремится обозначить собой «всё». Построенный на основе метонимии и индексальности символ всегда значит больше того, что он есть, и обозначает собой другое, культурно более ценное содержание; определенная и незаменимая

²⁶ Ср. описание творческого процесса у П. А. Флоренского: «Там и тут жидко рассеянными звездочками вспыхивают отклики Слова; чаще и чаще мелькает лучезарная искорка — это одна из пылинок попала в золотой сноп лучей; накаплиются светоносные брызги, перекликаются, и вся поверхность моря — шумящего и мятущегося многоголового чудовища, стада людского — покрывается нежно сплетенной сетью — кружевом мерцающей пены и мириадами блестящих искорок. Мы не можем не ждать, что вот-вот сияние разольется по всей поверхности, захватит светлую скатертью всякого, кто не хотел только сам погрузиться вниз, в холодную темную влагу, не можем мы отрешиться от впечатления, что отдельные отклики не сегодня-завтра сольются в один полнозвучный аккорд, и хаотическое море, мятущееся, выкристаллизуется в готические кружевные соборы, в стройную музыку Церкви» (Переписка П. А. Флоренского с Андреем Белым // Контекст. М., 1991. С. 32).

²⁷ Начиная новый роман, он часто обращался к себе с призывом: «смотри в старых книжках» (17. 7); «см. в старой книге» (16. 243).

функция символа — знаковое выражение запредельной и внезнаковой сущности²⁸. Возрастание семантического пространства слова говорит о его движении к символу, с другой стороны, символ, в отличие от слова естественного языка, это иконический знак, он может быть понят как иероглиф, с помощью непосредственного изобразительного мотива участвующий во многих или во всех языках культуры. Имея формальную основу в иероглифе, исторически символ возникает в дописьменной эпохе, становясь основной формой накопления мнемонических программ культуры. Этот же механизм накопления смысла в сжатом, свернутом, «сгущенном» виде оказывается актуален для творческого процесса писателя; начальные этапы его работы над художественной формой фактически повторяют в своих основных чертах функциональные основы дописьменной культуры. В обоих случаях возникает процесс онтологизации и этического оправдания определенной точки зрения на мир, связанный с необходимостью оперировать большими смысловыми пластами, зафиксированными в простом и легко запоминаемом виде²⁹. Мнемоническая и креативная функции символа здесь идут рука об руку: включаясь в контекст, символ вызывает семиотический взрыв, связывая тексты и порождая большое количество коннотаций, при этом, что очень важно, сохраняя свою семантику и структуру.

Стадиальность образования тропа в художественной системе Достоевского обнаруживается в различных форматах знаков, репрезентированных в его рукописях. Элементы идеографии писателя могут быть трактованы как иероглифы и эмблемы, тяготеющие к символическому, непосредственно указывая на фразеологию и синтаксис внутренней речи Достоевского и, в обратном направлении, — на особенности поэтики его произведений. В иконическом элементе заключено предписание к ограничению числа валентностей понятия в целом. Поэтому идеограммы Достоевского не только заключают в себе на уровне претекста модель времени-пространства будущего произведения, но и указывают на форматы тропов, свойственных его поэтическому языку.

Для того чтобы выработать новые значения, используя наличные знаки коммуникативного русского языка, писателю необходимо было освободить их от власти клише. Идеографический язык формирует значения из знаков, где денотаты легко снимаются со своих привычных мест; в идеографическом знаке понятие возвращается к первобытному «комплексному» состоянию, почти лишаясь своего референта и погружаясь в пучину интертекстуальных связей. Освобожденный от населенности чужим смыслом знак становится не просто

²⁸ См.: *Лотман Ю.М. Символ в системе культуры // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Таллин, 1992. Т. 1. С. 191–199.*

²⁹ Нельзя в связи с этим не вспомнить герменевтические руководства по мнемонике, где авторы советовали запоминать детали событий и текстов с помощью специально выработанного идеографического языка. См. об этом: *Лурия А.Р. Маленькая книжка о большой памяти. М., 1968. С. 21.*

некой «деталью» будущей конструкции, но ее генетическим основанием, определяя будущие значения синтагматической оси нарождающейся художественной структуры. Достоевский не мог не почувствовать, что парадигматические связи в его рисуночном письме (идеографии) резко усиливаются, а синтагматические — падают или существенно меняют семантическую природу. Много языков в процессе автокоммуникации — важнейшее свойство творческого метода Достоевского.

Речь идет о смене модальностей в процессе письма за счет перехода от непосредственного зрительного впечатления к его описанию в слове, от видения «кругозорного» (от себя) — к видению «окружному» (от «другого»), от знака невербального — к знаку условному, вербальному, от видения мира в категориях ненарративного «внутреннего языка» — к нарративному дискурсу как описанию события. Если эмблема склонна к повествовательности, говоря о некоем объекте с определенной точки зрения, то иероглиф ближе к мифу, имея перед собой в качестве семантической перспективы финалистский символ «всего»³⁰. Создаваемый писателем «кругозор» героя тяготеет к иероглифу и мифу, в то время как его «окружение» подразумевает событийность-2 как наррацию, представленную конкретной смысловой эмблематикой. В черновых записях записных тетрадей Достоевского фактически происходило семиотическое движение по маршруту: символ — иероглиф — эмблема — слово, от беспредельного обозначения всеобщего бытия в единичном знаке к обозначению частного единичного бытия за счет формирования модели бытия как трансцендентального означающего³¹.

В иероглифе проявлен начальный этап процесса порождения нового смысла: резкое расширение значения происходит за счет разрывания связи между иконическим элементом знака и его референтом. В результате разложения иконической составляющей знака на фрактальные сегменты и образования смысла, иконически не мотивированного, возникает новый конвенциональный знак, который может служить элементом словесной формы произведения. Трактую иероглиф как первичный уровень семантизации, можно представить его в виде этапа в создании конвенционального знака. Идеография Достоевского возникала в итоге резкого расширения сферы значения словесного

³⁰ По мнению Е. Г. Григорьевой, эмблема — это своего рода тупиковая ветвь па пути порождения информации, с другой стороны — своего рода сейф для сохранения информации в неизменном виде, предохраняющий ее от разрушения, некие информационные консервы, где узость и локальность смысла сочетается со способностью сохранения его неизменности (Григорьева Е. Г. Эмблема и сопредельные явления в семиотическом аспекте их функционирования // Семиотика. Труды по знаковым системам. Вып. 21. Тарту, 1987. С. 80–83).

³¹ Ср.: «Имя определяется лишь чрез себя, и подвести к нему сознание может лишь художественный образ, если нет прямой интуиции» (Флоренский П. А. Соч.: В 4 т. Т. 3 (2). М., 2000. С. 214).

знака, обретения им новых контекстов и, наоборот, ограничений валентности составляющих элементов. Структурно связываясь с некой словесной формулой, символ в идеографии Достоевского обращается в эмблему; происходит резкая конкретизация символического значения. Порождение слова из зрительного образа (опыта видения с определенной точки зрения) связано с процессом символизации, где событийность-2 как рассказанная история о некоем событии обращается в событийность-3, где частное событие некой отдельной жизни становится обозначающим Творения в целом, также метонимически связывая элементы знака. В связи с этим вспоминается известная семиотическая игра, в которой к заранее заданной зрительной картине подставляются случайно выбранные заголовки газетных передовиц. Когда писатель подставлял элементы исходного фабульного материала к неким символическим формулам истории Европы, порождались самые неожиданные смыслы, тем самым проделывалась работа по формированию эмблем; затем эти эмблемы формально разворачивались от противного, обращаясь в иероглифы. Следы таких семантических переворотов мы видим на страницах записных тетрадей Достоевского. Но не только — ряд конструкций такого рода попал и в окончательный текст его произведений.

Таковы «пробы» Достоевского, когда он прилагал известные исторические концепции и деяния «великих людей» к современному событийному материалу, взятому непосредственно из газетных сообщений. Возьмем изображение Наполеона Бонапарта на странице с «планом» «Преступления и наказания», где окружающие рисунок записи придают символу «великого человека» эмблематическое значение³². Как это происходит? Связывая идеологию Наполеона Бонапарта с условиями бытовой и социальной реальности Родиона Раскольников, Достоевский пытается описать качество восприятия мира с образованной таким образом точки зрения. Снижение символики «великого человека» происходит за счет внесения в окружение биографического Наполеона Бонапарта элементов окружения Раскольникова:

«Наполеон, пирамиды, Ватерлоо — и тощая гаденькая регистраторша, старушонка, процентщица, с красною укладкою под кроватью <...> полезет ли, дескать, Наполеон под кровать к “старушонке”!» (6. 211)³³.

Рядом с изображением Наполеона Достоевский записывает: «В печке бахромы незаметна. Я засмеялся: “Как я вчера мог тосковать об этом?”» (7. 77).

³² РГАЛИ. Ф. 212. Оп. 1. Ед. хр. 4. С. 95.

³³ В другом эпизоде романа этот прием проявляется более детально: «Штука в том: я задал себе один раз такой вопрос: что если бы, например, на моем месте случился Наполеон и не было бы у него, чтобы карьеру начать, ни Тулона, ни Египта, ни перехода через Монблан, а была бы вместо всех этих красивых и монументальных вещей просто-запросто одна какая-нибудь смешная старушонка, регистраторша, которую еще вдобавок надо убить <...> ну, так решился ли бы он на это, если бы другого выхода не было?» (6. 319).

Второй слой образования эмблематического смысла и порождения на его основе тропа мы видим справа от изображения «Наполеона». Достоевский делает здесь каллиграфическую запись, переходящую в росчерк: «Поруч. Достоевский». Очевидно, эта запись была сделана еще до появления скорописных записей, окружающих композицию, — «каллиграфия», как и рисунок, требует чистого пространства, зажатость рисунков и крупной «каллиграфии» мелкими скорописными буквами окружающего текста объясняется тем, что эти записи были сделаны после окончания рисунка и «каллиграфического росчерка», как их творческий результат.

Раздумывая о возможной судьбе своего героя, решившего порвать со своей «чиновничьей карьерой», Достоевский вспоминал свой собственный шаг в этом же направлении, когда он, двадцатитрехлетний военный инженер (возраст Раскольников), решил подать в отставку, приведя этим в ужас своих родных, уверенных в ошибочности его поступка. Достоевский вышел в отставку с присвоением ему следующего чина, которым как раз и был чин поручика. Это воинское звание Достоевского имеет парадоксальный характер: Достоевский не служил в нем ни единого дня, получив его вместе с документом об отставке. «Поручик Достоевский» означает: порвавший со своей военной карьерой Достоевский, ставший литератором. Вспоминаются слова Порфирия Петровича, обращенные к Раскольникову, трактующие Наполеона как прекрасно выслужившегося офицера и не более. Он говорит о себе: «Мне бы в военной служить-с, право-с. Наполеоном-то, может быть, и не сделался бы, ну а майором бы был-с, хе-хе-хе!» (6. 263).

Третий слой эмблематического процесса обнаруживается над портретом, символизирующим «наполеоновскую идею» главного героя:

«1) Не заглянул в кошелек.

2) Так легко отказался: для чего ж я убил?

3) Как легко такое тяжкое дело сделалось» (7. 77).

Такого рода «переводы» исторических мифов-символов в эмблематику конкретного смысла — постоянная практика Достоевского, отраженная в его черновиках и окончательных текстах произведений. Смысловой взрыв в обоих случаях порождается выработкой онтологического тропа, фиксирующего новый ракурс и новые возможности самоопределения, казалось бы, уже давно сформированной точки зрения на мир. Элементы идеографии Достоевского становятся здесь специальными мнемоническими единицами, которые репрезентируют модификации знака «полного образа». Здесь условное сочетается с иконическим, фиксируя значение «внутреннего языка», сформированное с помощью зрительного образа и понятия. Процесс этот идет одновременно в двух направлениях: эмблема теряет конкретность и, расширяя поле референции, обретает свойства иероглифа, иероглиф заостеневает в своем значении, конкретизируется, обретая эмблематичность,

становясь материалом для символизации и обретения им нового, более широкого смысла.

Для иероглифически обозначенных мыслительных комплексов совсем не обязательно большое разнообразие иконических форм знаков. Более того, в качестве обозначающего разных смыслов может служить один и тот же знак, выбранный писателем из того набора, который был ему предоставлен условиями его воспитания и образования. Как выпускник архитектурного училища и поклонник творчества В. Гюго, он связал идею пластически совершенной красоты с готическим собором, сформировалась система иероглифов, которые мы называем «готикой Достоевского». Готическая форма была для него универсальным обозначающим «смысловых комплексов», которыми он оперировал в процессе автокоммуникации, ища для них нужную словесную форму. Не случайно в основе мотива иконически бессодержательного рисования Достоевского оказывался символ совершенной пластической красоты — готическое окно. Можно было почти не вдумываться в иконический мотив этих знаков, полностью сосредоточиваясь на художественной синтагматике, связанной универсальным диаграмматическим знаком.

Синтагматика доминирует в процессе автокоммуникации, получая выражение в вариациях одного и того же «готического» иероглифа. Рисуя готические окна, писатель думал отнюдь не о каком-то конкретном архитектурном сооружении³⁴. Различия в изображенных им готических окнах есть след тех различий, которые существовали между разрабатываемыми им условно-пространственными конструкциями. Такого же рода явление обнаруживается и в «каллиграфии» Достоевского. В конечном счете, автокоммуникация перестраивает личное сознание, которое меняется в процессе осмысления своих и чужих адресованных к себе текстов.

Разумеется, адекватно прочесть эти записи практически невозможно, так как код, лежащий в их основании, безвозвратно утерян. Мы можем только рассматривать «готику» Достоевского в качестве следа тех психических процессов в его сознании, которые привели к формированию свойственного ему художественного синтаксиса. Возможно, в будущем, с помощью специальной компьютерной программы, из этих знаковых образований также можно будет получить позитивную информацию о формировании событийности в произведениях Достоевского. Можно предположить, что писатель читал свои готические записи так же, как и вербальные записи. Если некоторые графемы такого типа можно интерпретировать на уровне иконического значения, то их истолкование

³⁴ Ср.: «Тенденция слов языка “Я — Я” к редукции проявляется в сокращениях, которые представляют собой основу записей для самого себя. В конечном счете, слова такой записи становятся индексами, разгадать которые возможно, только зная, что написано» (*Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. С. 168*).

оказывается возможным. Так, можно трактовать текст о связывающей Россию и Запад единой «красоте Христовой», записанный в «русско-готических архитектурных композициях»³⁵.

Если портретные рисунки являют собой эмблемы, переходящие в иероглифы, то «готика» в семиотическом смысле представляет собой диаграмму, подобно алгебраической формуле обозначающую распределение количеств и качеств между разными областями структуры. Важно, что это того же типа отношения, какие возникают между членами предложения в естественном языке. Диаграмма оказывается способом плавного перехода от цельного неразложимого единства образа к фрактальному его обозначению посредством последовательности условных знаков. Вне всякого сомнения, появление диаграмматических идеограмм в черновых записях Достоевского связано со стратегией творческого процесса, требующего обращения монолитного и изоморфного иконического «знака-впечатления» в разграниченную по линиям структурной неравномерности систему. Ее фрагменты отделяются от других иным качеством или большим или меньшим количеством свойств. Ритмическая основа «готики Достоевского» обладает поразительной устойчивостью, которую ничем, кроме тяготения этого идеографического языка к ритму, объяснить нельзя. Готические синтагматические цепи становились каркасом для образования художественной системы, обозначая основу для заполнения их конкретной парадигматикой.

Процесс осмысления идеи в рамках внутреннего диалога писателя обусловлен эффектом освобождения смыслов от привычных означающих или стремлением к такому освобождению. Ю. М. Лотман замечает, что «текст в канале связи “я — я” имеет тенденцию обрастать индивидуальными значениями и получает функцию организатора беспорядочных ассоциаций, накапливающихся в сознании личности»³⁶.

В условиях, когда смыслы не жестко закреплены своими означающими, происходит «слипание» значений в семантические конгломераты, которые с известной долей случайности сами потом подбирают себе план выражения. Происходит нечто похожее на то, как формируется «комплексная речь» ребенка. Эти промежуточные мыслительные комплексы в работе писателя не всегда сразу же и немедленно отливаются в какие-то вербальные сочетания. Более того, в ряде случаев писатель сознательно задерживает их окончательную словесную отливку и застывание в художественной форме, для того

³⁵ НИОР РГБ. Ф. 93. Оп. 1. Ед. хр. 4. С. 10.

³⁶ Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. С. 171. В связи с этим Лотман цитирует Кюхельбекера, который давал отчет о работе своего «внутреннего языка», когда он во сне оперировал «чудными сокращениями» или «иероглифами», а не предметами и явлениями; план выражения этих «иероглифов» имел индексальную природу, определял их значение как отношение «содержания книги к самой книге» (цит. по: Там же. С. 168).

чтобы иметь возможность дальнейшего совершенствования этого искомого продукта. Это похоже на то, как кузнец, работая с раскаленным металлом, заинтересован в том, чтобы он сохранял свою пластичность как можно дольше, именно для того чтобы иметь дополнительную возможность изменения его формы.

Идеография Достоевского как получивший графическое выражение процесс автокоммуникации имеет специфическую повествовательную природу. Исходной точкой творческого процесса является автокоммуникативная рефлексия, где означающими могут быть названы лишь биоэлектрические импульсы мозга, интерпретировать которые пока что не представляется возможным. Никакого «рассказывания» в акте «внутренней речи» и погружении в свои личные впечатления быть не может, внутренняя речь есть молчаливая речь, в этом ее «основное отличие»³⁷. Наррация означает нарушение этого принципиального молчания и выработку внешней бытийной точки, способной стать опорой в акте бытийного самоопределения голоса как свидетельствования о бытии.

Способ связи между «внутренней» и «внешней» речью, свойственный тому или иному писателю, в первую очередь обнаруживается в формате первых записей, сделанных им в процессе работы над произведением. Посредством целой группы идеографических языков происходит перевод значений внезапного «внутреннего» языка на язык знаков, обладающих планом выражения; при переходе информации в формат словесного выражения образовывается пространство, населенное набором языков, оперирующих мотивированными знаками, — возникает идеографическое письмо. Одна из функций идеографии Достоевского — пауза в переходе цельного суггестивного знака в дискретно-фрактальную условную форму. Возникновение разных форм обращения личного *я* к другим точкам сознания, включая и несобственно-прямую речь, и всевозможные «описания», связано с многоканальными переводами значения с языка внутренней речи на речь внешнюю. В процессе работы писателя отношение автокоммуникации к коммуникации меняется стадийно, и в качестве главной переходной ступени здесь выступает перевод иконически мотивированного знака в состояние условного словесного при максимально возможном сохранении референции, что, конечно, невозможно в полной мере. Такого рода перевод всегда меняет значение, и для того чтобы по возможности восстановить первоначальное значение, появляется экфрасис как способ восполнения утраченной цельности образа. Начиная процесс со значения внутренней речи, через идеограмму — к слову, писатель на новом уровне возвращается к, казалось бы, пройденной и утраченной иконичности.

³⁷ *Выготский Л. С.* Мышление и речь. Психологические исследования. М.; Л., 1934. С. 285.

Продуктивность идеографического письма основана на том, что в результате активного взаимодействия между разными языками и текстами и в пределах двух каналов связи — автокоммуникации и коммуникации, в записной тетради генерируются новые смыслы. Как отмечает Ю. М. Лотман, возникает феномен «качания структур»: «...тексты, созданные в системе “Я — Он”, функционируют как автокоммуникации, и наоборот, тексты становятся кодами, коды — сообщениями»³⁸. Текст, созданный в синтетическом единстве нескольких языков, имеет три уровня значений: общеязыковые первичные, новые смыслы на основе синтагматической реорганизации текста и группы вне текстов, которые вовлекаются в семиозис с помощью символов, индексов и эмблем, «за счет втягивания в сообщение внетекстовых ассоциаций разных уровней — от наиболее общих до предельно личных»³⁹. Происходят мутации знака по оси «иконический / условный», получая многообразные выражения на странице записной тетради и стимулируя своим семантическим динамизмом творческий процесс художника.

Фактически речь идет о возможности с помощью нарождающегося здесь протонарратива найти путь к онтологизации смысла и формированию условного художественного мира, альтернативного реальной действительности. Роль ритмико-синтагматической конструкции, организующей процесс автокоммуникации, Лотман иллюстрировал описанием размышлений буддийского монаха, созерцающего камни, расположенные на кучах щебня. Такого же рода ритмические конструкции, основанные на вариациях одного знака, создавал Достоевский: с доминированием уровня семантики («каллиграфия») или с доминированием уровня иконического («готика»). С помощью этого специфического канала связи Достоевский формировал своеобразный «сад камней», который направлял и организовывал движение смысла к искомой словесной форме.

Фактически мнемонико-идеографические записи в рукописях Достоевского предваряют и подготавливают форматы косвенного рассказа и форм несобственно-прямой речи, которые мы встречаем в окружающих рисунки конспективных словесных набросках в записных тетрадах. Значения элементов мира, каким он представлен автору, меняются при изменении уровня иконической мотивированности языка; инструментом, который позволял Достоевскому осуществлять этот перевод от *моего* видения к *его* (актера) личному видению, был процесс сдвига формата денотата от предметно-мотивированного рисунка (например портрета) к дальнейшему понижению иконичности в «каллиграфии» и, далее, «конспективной» черновой записи с помощью лексем естественного языка.

³⁸ Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. С. 175.

³⁹ Там же. С. 171.

Условная реальность как время жизни и пространство действия нарратора, запечатленная в слове, создавалась Достоевским с помощью выделения в кругозоре особой зоны, получавшей свое имя, действовавшей автономно и затем вступающей в диалогические отношения с автором. На этом этапе бытийные основания нарратора оказывались полностью укорененными в его окружении — фикциональном мире, референциально определенном как художественный текст. Весь дискурс в целом оказывается текстуально оформленным свидетельством некой индивидуальной точки осознания своего бытия и поиском внешней точки опоры со стороны познающего мир индивидуального *я*. Отдельные акты повествования становятся актами свидетельства о себе отдельных бытийных точек, представленных действующими лицами произведения, которые вступают в этические взаимодействия в пределах внутреннего пространства текста.

Исходя из этого, нарративную стратегию Достоевского можно истолковать как выражение стремления индивидуума обрести точку опоры во внешнем мире, примирить кругозор с окружением, сделать свое «внутреннее тело» легитимным для «внешнего» как воспринимаемого извне. Если *мое* пространство структурировано естественной для моего видения системой ценностей, то чужое пространство организовано принципиально иначе и воспринимается как хаос. Перевод моего кругозора в состояние чужого окружения или — то же самое с другой стороны — формирование чужого кругозора из данных, полученных из моего окружения, есть отказ от личной системы ценностей как единственно возможной. Другими словами, рождение нарратора у Достоевского есть временный отказ автора от себя самого. Фактически речь идет о расположении личной точки сознания, временной и пространственно ограниченной, в вечном и бесконечном внешнем пространстве. Наррация как онтологическое действие оказывается средством реализации себя жизнью, свидетельствуя о бытии его же собственными средствами. Отметим, что поиск Достоевским способов повествования был фактически дискурсивным выражением решения известного «вопроса о человеке» («проклятого вопроса», «вековечного вопроса») в том виде, в каком он сформировался в его сознании еще в самые юные годы (28₁, 63).

В оценке начальных этапов устно-письменной автокоммуникации Достоевского следует исходить из возможности увидеть в ее особенностях генетическое начало творческих приемов Достоевского, так как некоторые особенности письменной речи существуют в устной форме до их придумывания и применения на письме. Диалог между различными точками зрения на мир, созданный с помощью художественного дискурса, в зеркальном виде отражает процесс автокоммуникативного диалога и возникновения наррации из мифо-символической исходной точки — «внутренней речи» автора о себе. Далее автор формирует такой способ записи, который оказывается в состоянии примирить

внешний естественный язык культуры и его внутреннюю речь, взаимно неперебиваемые, однако находящие консенсус в зоне их столкновения в наборе из нескольких идеографических кодов. При соприкосновении нескольких текстов на нескольких языках, сосуществующих в составе одного дискурса, происходит семиотический взрыв, смещение точки видения, что порождает рассказывание некоей истории, формируя нарративный дискурс.

Отсюда ясно, что воспринимаемые реципиентом модели личных сознаний, литературные персонажи как независимые друг от друга индивидуальные точки сознания не могут качественно отличаться друг от друга, если один из них говорит о другом, а другой не видит описывающего его повествователя: владение речью у Достоевского никогда не обозначает какого-то ценностного или позиционного преимущества по отношению к тем, кто молчит. Если сознание «эго» не вбирает *другого* в свое сознание как «вещь» (несочувственное замещение, «овеществление», по Бахтину), тогда мое *я* и твое *ты* оказываются в новом контексте и получают друг за счет друга необходимое бытийное значение, и это возможно только одновременно и при максимуме «положительно-приемлющей» интенции. Собственно, в этом сочувственном замещении моим «избытком видения» чужого «слепого пятна» и заключается весь смысл существования мировой художественной культуры, в связи с уникальной и, как доказывает Бахтин, необходимой возможностью признать мир, видимый глазами другого, и окончательно оправдать свое бытие. Взятый с точки зрения реципиента текст как множественная многослойная система входящих друг в друга точек зрения на мир становится материалом и катализатором процесса внутренней рефлексии. Любая точка отсчета легитимна в своей нарративной потенции, имея право на онтологическую перспективу и возможность бытия. Достоевский почувствовал это еще в 1840-х гг., сформировав эффект зеркальной (амбивалентной) наррации в первом же своем романе «Бедные люди»⁴⁰. Затем он последовательно развивал эту конструкцию в своих поздних произведениях, что и дало потом Бахтину основание назвать этот феномен не слишком удачным, но принятым в научных кругах термином «полифония». Полифония — это не только множество равных неслиянно-нераздельных голосов, но множество одновременно существующих сознаний, разных видений, равноправных в функции повествования. По нашему мнению, этот феномен коренится в множественности одновременно звучащих и принципиально различных языков творческой рукописи Достоевского.

Во время работы Достоевского над художественной формой, одновременно и в тесной взаимосвязи, шли три процесса, создавая основание для нарративного дискурса: обращение непосредственного зрительного образа и элемента

⁴⁰ См.: Баритт К. А. Повествователь Достоевского: «зеркальная наррация» и апостольское свидетельство // Литературоведческий журнал. 2007. № 21. С. 75–87.

внезаковой «внутренней речи» в знак (мнемонические идеографические записи в черновиках), перевод изобразительно мотивированной идеограммы во фрактальную словесную ткань, перевод личного видения мира «от себя» в ситуацию видения «со стороны», т. е. формирование остранения как онтологического основания наррации. Повествование начинается с обретения этой новой точкой видения «своего голоса» и последующим поиском ценностной опоры в «другом», функционально определяясь свидетельством «другому» о своем бытии в мире. Рождение словесного знака из иконического приводит к образованию ткани наррации на уровне одного знака как атомарной репрезентации бытия. То есть фактически еще до того, как появляется какая-либо «история» или «интрига», акт преобразования изобразительного знака в дискретную конвенциональную форму реально создает почву для наррации.

Тем самым фабула обращается в сюжет, меняя пространственное расположение и смысловую определенность фактов, которые выстраиваются в порядке, отличном от первозаданной последовательности. Фикциональный текст обретает форму знака, в котором означающим оказывается частная судьба литературного героя, а означаемым — судьба мироздания. Нарратив оказывается способом реализации личного *я* с помощью свидетельствования о своем «окружении»: излагаемая нарратором последовательность событий получает индексальное значение, указывая на ее совпадение со всей мировой историей. Поиск нового онтологического обоснования индивидуальной человеческой жизни (или нового подтверждения какой-либо ранее известной модели мироздания) становился путем интеграции «кругозора» и «окружения», автокоммуникации и коммуникации, наглядного образа и знака условного языка, нарождающегося нарративного дискурса и слова как ипостаси самотворящегося Логоса. Процессы первоначальной деструкции символа и конечного собирания его на новом уровне проходили в условиях напряженного поиска объективной интерпретанты: эти процессы имели для Достоевского стратегическую конечную точку в осмысленном самотворении всего сущего. Поиск нарративной формы был частью нахождения своего места в мировой истории и попыткой обрести и передать бытийный опыт, который может представлять ценность для другого. Интеграция кругозора в его окружение и повествующей точки — в повествуемое время и пространство шли здесь рука об руку, оказываясь двумя сторонами одного и того же процесса свидетельствования о жизни ее точки сознания.

Так в процессе автокоммуникации формируется явление, которое мы называем индексальным событием, событием свидетельствования о бытии индивидуальности, которое, в свою очередь, обозначает Бытие в максимуме его онтологического значения. Порождение повествовательной событийности-2 из фабульной событийности-1 происходит за счет обращения цельного иконического знака в индекс при коренном преобразовании референции: окружение

автора меняется на окружение нарратора, фактически *свое* становится *чужим*, реальный мир обращается в условный по мере того, как условная точка зрения на мир обретает свое время и пространство, получает условную самостоятельность. В дискурсе Достоевского сюжетные события имели одно универсальное означающее — историю мироздания или *Провидение*, незыблемую «Книгу жизни», в которую записывается всё, что происходит в продолжающемся Творении, где в качестве обязательного и призванного участника, в позитиве или негативе своего личного этического вклада, является человек. Заметим, что набор сакрализованных фактов, представленных в описании проповедей и действий Христа (Евангелие), был важен для Достоевского именно в качестве некоего образца того, что и как должен делать человек, соотнося свои мысли и поступки с их возможными последствиями для мироздания.

Объективное и субъективное в нарративе меняются местами, выбор шкалы оценки и ракурса взгляда на личное *я* принципиально передается *другому*. Авторство есть атрибут индивидуальности у Достоевского и может быть присуще практически любому персонажу, какие-либо существенные ограничения для этого отсутствуют. Сюжетное поведение любого персонажа или нарратора характеризуется равенством в отношении к диалогу между присущей субъекту системой ценностей и всеми возможными иными ценностными системами. Эти системы персонажей, оправданные их онтологическими связями, имеют у Достоевского единый знаменатель или универсальный референт, оформленный в виде логоцентрического Смысла всего сущего. Этот корневой символ личной мифологии Достоевского оказывался началом и, на новом уровне, завершением того пути, который проделывало каждое конкретное впечатление его «внутренней речи» или идеографическая запись в его записной тетради. Становится очевидно, что разнообразие и множественность языков в процессе автокоммуникации, свойственные творческому процессу Ф. М. Достоевского, напрямую связаны с философской и художественной продуктивностью писателя. Равным образом переводы значений из одного формата в другой и интенсивные поиски интерпретанты в напряженном семиозисе страниц его тетрадей содержат ценную информацию о путях зарождения нарративных форматов его произведений.

Символическое индексальное событие в тексте Достоевского образуется из последовательности двух шагов: освобождения бытового события от его первичного означаемого, точнее — нейтрализации его смысла и возникновение нарративного голоса, об этих событиях («истории») и о своем отношении к ним свидетельствующего. Как мы видим, религиозно-философские поиски Достоевского не существуют отдельно и изолированно от его сюжетно-нарративной системы, но репрезентируют поиск точки повествования, адекватной универсальному референту писателя. Образование сюжетного события у Достоевского происходит не только с помощью формирования нарративной

событийности-2⁴¹, но с помощью перевода фабульно-тематического материала в новый семантический контекст, который можно условно обозначить как «мировая история». Писатель создал модель, в которой бытовое событие, взятое, например, из газетного сообщения, становилось индексом, построенным на основе метонимии, символизировалось и связывалось с его универсальным референтом. Перемещение бытового события в иное семантическое поле, например уголовного преступления, трактованного как событие мировой истории в «Преступлении и наказании», меняет его структуру: событие обретает сакрально-символический характер, становясь индексом для идеологического блока, имеющего значение для формирования искомого автором окружения персонажа.

Фактически в семиозисе творческого процесса Достоевского содержатся закономерности, которые ведут к пониманию основных свойств повествования в его произведениях. Особую роль в этом процессе играла «каллиграфия». Подобно тому как живописец долго размешивает краски, ища нужный оттенок для одного-единственного мазка, Достоевский подолгу писал имена разных исторических деятелей, в разных сочетаниях — Юлий Цезарь, Марк Аврелий и пр., модулируя свой автокоммуникационный процесс и ища нужный коннотирующий смысл. В записи этих символически-индексальных имен очевиден прафеномен наррации: налицо факт перевода единого образа-впечатления в дискретный условный знак, обретение им нового времени и пространства бытия, трактовка его с глубоко личной ценностно определенной точкой зрения. С помощью символа, оформленного в каллиграфическую запись, Достоевский связывал фикциональное пространство своего произведения с сюжетом мировой истории и находил онтологическое обоснование для свидетельствования нарратора о себе и о мире.

Можно сказать, что если, по Лотману, событие порождается персонажем, нарушающим границу семантического поля, то герой Достоевского актуализирует несовпадение его окружения и кругозора, драматизирует их расхождение, принципиально не соглашаясь с тем, что они должны быть различными и не вполне совпадают друг с другом. Это несовпадение, зафиксированное текстуально, и есть генератор событийности в произведениях Достоевского⁴². Отношение «окружение / кругозор» принимает здесь форму индекса индивидуальности, где первый член представляет собой означающее, второй — означаемое. Восприятие есть попытка ментального контакта с кругозорами других «я» (повествующих и описываемых персонажей), однако в пределах фикционального дискурса мы имеем доступ исключительно и только к окружению персонажа или модели (текстуальному описанию) его окружения.

⁴¹ См. об этом: *Шмид В.* Нарратология. С. 13–17.

⁴² См.: *Бахтин М. М.* Слово в романе. С. 41–45.

Лишь затем, возвращая эту вторичную иконичность к ее первоначальному состоянию, трактуя эту информацию о наружности как описание внутреннего и сравнивая их с подобными языками окружений других героев, начинаем осознавать смысл и специфику репрезентируемой точки зрения на мир — его кругозор.

Другими словами, если в процессе формирования дискурса художник движется от мифо-символа кругозорного видения персонажа к формированию окружения как индекса репрезентируемой точки зрения на мир, то воспринимающий отгалкивается от наружности героя и других форм его внешней выраженности, двигаясь к познанию его кругозора как специфического способа видения мира. Стратегической задачей становится перевод первичной иконичности образа-впечатления «внутренней речи» ко вторичной иконичности художественного дискурса, не лишаясь при этом исходной информации. Реципиент проделывает обратное движение — от вторичной иконичности условного дискурса к первичному символу Сущего. В этом смысле текст Достоевского построен подобно Библии: любой отрывок и событие в любом его произведении разъясняет смысл другого отрывка и другого события.

Произведения Достоевского не только лежат рядом друг с другом, как предметы, изготовленные одним мастером в разные времена, но структурно-семантически оказываются вложенными друг в друга по принципу «луковицы», являясь фактически разными индексальными системами, обладающими единым референтом, в котором собрана вся финалистская интерпретация. Другими словами, экстенциональная семантика знака перестает доминировать, уступая свое место интенционалу как структурно организованному содержанию понятия. Интенционал всегда придает знаку онтологический оттенок, связывая его с бытийной проблематикой и вопросом об оправдании существования. Рождается дискурс, рассказ о некоем событии, ценностно интерпретированном с определенной точки зрения. Экфрасис оказывается признаком того способа, с помощью которого автор решает проблему перевода личного видения мира в ситуацию видения мира с «остраненной» точки зрения.

Изотопия текста Достоевского, обеспечивающая семантическую устойчивость интерпретанты, формировалась в избыточном ансамбле семантических категорий, который задавался форматом автокоммуникации и был реализован в виде идеографических систем «портрета», «готики» и «каллиграфии». Интерпретанта зарождалась на основе семантических взаимодействий между этими изотопиями, и совершенно не случайно, что этих языков оказалось больше трех — минимально возможного количества для возникновения интерпретанты. Семантической базой для генезиса художественной формы Достоевского оказывается интертекстуальное отношение между двумя семиотическими объектами: окружающим конкретного автора набором языков, свойственных данной культуре, и набором словесно-идеографических языков, которые

вырабатываются писателем в процессе творчества, основным содержанием которого является перевод событийности-1 в событийность-2 и, далее, формирование символической событийности-3 как индексальной событийности Творения. Референциальный и символический смыслы оказываются связанными, клише как ложная обыденность событийности-2 оказывается преодоленным с помощью обретения нового метафорического ресурса, генерируется новый смысл, что и является стратегической целью автора.

В этом многоуровневом процессе означивания особую роль играет зрительный образ как сема, освобожденная от причинно-следственных связей. В нем происходит первоначальная нейтрализация означаемого и обретение конкретно-иконическим образом первобытного состояния — состояния отключения (или игнорирования) интерпретирующей его точки восприятия. Здесь интерпретатор оказывается в некоем стерильном состоянии, утверждая событие в его первоосновной бытийности, фабульное событие выступает как своего рода невоспринятое — не увиденное и не услышанное. И только затем, развернув знак от символа к эмблеме, подходя к нему как бы заново, писатель формирует очищенную от избыточной обусловленности и детерминированности точку зрения на него, исходя из события как такового, взятого в контексте оправданного неким изначальным смыслом Провидения, вне политически ангажированных интерпретаций. Процесс этот шел одновременно по оси отбора начальных условий комбинирования и по оси комбинирования — в нахождении между отобранными элементами новых предметно-смысловых связей. В возникающем индексальном событии заново устанавливаются правила внутритекстовой символизации, подчиняясь новому ракурсу видения события, новой онтологической позиции, где сюжет художественного текста соприкасается с сюжетом мировой истории⁴³.

Следы формирования этих первичных «индексальных событий» мы обнаруживаем и в завершенных текстах, и в идеографии Достоевского, которая в этом смысле есть не что иное, как след деструкции первичных знаков-образов, трансформированных в слово в творческой лаборатории писателя. Событие как таковое означивается в пределах личной шкалы оценок субъекта, индивидуальная точка зрения на мир выявляет релевантность и смысловую суть того или иного факта. Любое явление действительности или фикционального мира релевантно лишь в пределах определенного видения и, возможно, будет при этом отсутствовать в другом; та или иная шкала оценок как тень следует за репрезентацией события. Идеографическая запись дает возможность создать ситуацию скрытой анонимной наррации, сохранив в незамутненном состоянии свое «внутреннее я», не отягощенное агрессией «чужого взгляда» и согретое

⁴³ Продуктивная авторская позиция расположена вне события: «Надбытийственная активность автора — необходимое условие эстетического оформления наличного бытия <...> Но чтобы бытие раскрылось предо мною в своей женственной пассивности, нужно стать совершенно вне его...» (Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности. С. 203–204).

положительно-приемлющим отношением. Первичный образ-впечатление вел писателя к символу, который легко отыскивался в мировой истории, порождая каллиграфические записи имен известных деятелей мировой истории: «Калигула», «Юлий Цезарь», «Нерон», «Григорий Великий» и т. п.⁴⁴

Символ, приложенный к реальной фактографии современности, извлекаемой писателем чаще всего из газетных статей, обращался в эмблему, обозначаемую с помощью словесно-графических композиций. Попутно шел поиск нужного синтаксиса дискурса и композиционных решений с помощью ритмико-мнемонических «готических» рисунков. Точка сознания героя как третьего лица («лицо идеи») получала выражение в виде «портретных рисунков», которые окружались записями-конспектами нарождавшегося нарративного дискурса: герой «оплотневался», пользуясь термином Бахтина⁴⁵. Событийность продолжающегося Творения и прочность связи деятельности человека с ее кардинальными целями, с которых обычно начинал писатель, рассматривая судьбы так называемых «великих людей», формировалась в завершенной художественной форме индексальной событийности-3, указывавшей на необходимую причастность личной индивидуальной жизни к мировой истории. Таков маршрут «вековечного вопроса» в пространстве семиозиса творческой лаборатории Достоевского.

Последовательность смены этапов работы писателя, проявленная в характерном для него способе заполнения страниц своих черновиков, оказывается следующей: 1) идеографические знаки, связанные со зрительными впечатлениями и соотнесенные с референтом на основании формального сходства, выступают в качестве катализатора автокоммуникативных процессов, играя роль «сада камней», одновременно делая процесс перевода более протяженным и давая тем самым большую свободу выбора, 2) за счет серии многоканальных переводов идеограмм на язык слова формируется художественное время и создается основа фабульной событийности произведения, 3) формируется нарративный дискурс, повествовательное событие-2, появляется пространство «окружения», описанное с точки зрения нарратора, 4) событие становится «событием», рассказанная история (интрига) указывает на всю мировую историю и Бытие как со-бытие; появляется построенное метонимическим образом индексальное событие-3, в котором описанное с определенной точки зрения частное происшествие индивидуальной жизни обозначает целое Универсума. Этот уровень событийности-3 как свидетельствования личного бытия и одновременно факта наличия Бытия в целом является основой стратегии Достоевского, определяя формирование его специфического художественно-философского дискурса.

⁴⁴ РГАЛИ. Ф. 212. Оп. 1. Ед. хр. 6. С. 106.

⁴⁵ Там же. Ед. хр. 11. С. 90.

4.2. Экфрасис в творческой работе Ф. М. Достоевского

Говорить об экфрасисе в творческом процессе писателя можно только с учетом нарративного формата текста произведения, равно как и феномен повествования о сюжетном событии невозможно себе представить без предшествующего ему процесса перехода цельного зрительного образа в формат фрактального условного знака. Черновые рукописи писателя — это многоязычная и многоуровневая дискурсия экфрасиса, формирующая нарративную систему произведения из предшествующего ей ряда наглядных образов. Функция черновой рукописи в этом смысле заключается в образовании семиотического пространства, в котором зрительные впечатления автора в процессе сложной системы переводов обращаются в нарративный дискурс. Пространство страницы рукописи является для писателя первой ступенью к образованию «фона за спиной» литературного героя, а его графическое воплощение или воображаемый образ оказывается первой пробой голоса нарратора, свидетельствующего и повествующего о его бытии. Рождение нарратива из идеограмм происходит далеко не сразу, это многоэтапный процесс, во время которого в черновой рукописи писателя устанавливаются многообразные связи между процессами формирования нарративной инстанции — от симультанного идеографического знака к протяженной семантической оси художественного текста, с последующим переходом изобразительного знака в словесную форму и сложением сюжета из фабульного и тематического материала.

Основными направлениями этих трансформаций в процессе порождения художественного дискурса являются следующие: изображение / слово, фабула / сюжет, действительное / фиктивное, изобразительно мотивированное / конвенциональное, миметическое / диететическое. На линиях этих переключений и переходов образуется динамическое пространство, в котором возрастают смыслы, необходимые для его построения и сюжетных маршрутов персонажей. Учесть все параметры и семиотические события в этих трансформациях вряд ли возможно; однако очевидны два основных этапа: от непосредственного зрительного опыта к его выражению в виде языкового сообщения и, далее, с помощью комбинации условных языковых знаков — к созданию картины мира, данной с определенной ценностной позиции. Знаки языка черновой рукописи, сочетающие черты изображения, не расчлененного и не протяженного во времени, и черты протяженного во времени линейного дискурса находятся в этом смысле как бы посередине между наглядно-изобразительным мимесисом и условно-понятийным естественным языком. Очевидно, эти два взаимно непереводимых типа языка, в равной степени необходимых писателю, возникли не случайно, предоставляя творческому процессу необходимую семантическую устойчивость: смыслопорождение происходит в результате взаимодействия коммуникативных блоков зрительных образов

(формально лишенных времени и организованных пространственно) и условных словесных знаков (лишенных пространства и протяженных по оси времени). Нарратив как высказывание, обращенное к другому, оказывается прямым продолжением процесса автокоммуникации. Здесь уместно вспомнить мысль А. М. Пятигорского о том, что в системе «я — он» информация перемещается в пространстве, а в системе «я — я» — во времени⁴⁶.

Формат знака, возникающего в коммуникативной системе, лучше, чем что-либо другое, указывает на ее свойства. В процессе фиксации предварительной информации, необходимой для создания художественной формы, Достоевский пользовался набором языков, в разных долях сочетающих в себе свойства иконичности и условности. В основе генезиса художественной формы лежит процесс, репрезентированный несколькими идеографическими языками, выступающими в виде системы, организованной осями: симультанное / протяженное и цельное / фрактальное. Параметры формирующегося повествования определяются свойствами внутреннего языка писателя, его «избытком видения» и одновременно параметрами автокоммуникации, складывающейся в процессе обмена между его «кругозором» и «окружением». Искомое писателем качество наррации как повествующей о событиях ценностной «точки зрения» (М. Бахтин) или «фокализации» (Ж. Женетт) основывается на создании знаковой системы, в которой формируется определенное соотношение симультанно-иконического и условно-протяженного. Следует заметить, что речь не идет об «объективности» или «субъективности» того или другого: художественная форма, создаваемая писателем, есть «рассказ» («интрига» по П. Рикёру), повествование о событиях, происходящих в условной реальности, которая может свободно соотноситься с любой точкой зрения на мир во всей широте вариантов идеологий и мировоззрения. Мы говорим о связи между двумя направлениями автокоммуникации и двумя типами языков, сопутствующих генезису текста: если фрактальность и условность естественного языка более приспособлена к передаче конкретной, детальной информации об окружающей действительности (актуализация «окружения»), то иконичность более акцентирована на моделировании общей точки зрения на мир (актуализация «кругозора»). В творческом процессе писателя автокоммуникация так же предшествует коммуникации, как наглядный образ его словесному выражению, а «кругозор» — «окружению», словесное описание которого, собственно, и порождает наррацию как таковую.

Для иллюстрации этой мысли обратимся к известной идее А. Бергсона о «кинематографическом принципе мышления человека»⁴⁷, необходимо

⁴⁶ Пятигорский А. М. Некоторые общие замечания относительно рассмотрения текста как разновидности сигнала // Структурно-типологические исследования. М., 1962. С. 149–150.

⁴⁷ Бергсон А. Творческая эволюция. М., 2006. С. 290–293.

расчленяющем единую цельную «длительность» бытия на последовательный ряд фрагментов. В сфере возможности пространственно-временного охвата реальности такого рода синтетическими знаками образуются три возможных типа отношения:

1. Один кадр «киноленты» в одной точке континуума: образуется миф, где нет «внутреннего» и «внешнего», *меня*, отдельного от «мира»; нет ничего вне *меня* и нет ничего во *мне*, отдельного от остального, наррация невозможна, как невозможна иная другая точка зрения на мир, кроме универсальной всеобщей. Геометрическим аналогом этой модели окажется точка внутри трехмерного объема. Заметим здесь редукцию оси времени и тотальное доминирование трехмерного пространства;

2. Последовательный ряд нескольких кадров — один из настоящего и по несколько из прошлого и/или будущего (историческое, ретроспективное, перспективное мировосприятие): здесь возникает условие и возможность наррации за счет возникновения оси времени и отделения прошлого от настоящего, одного мира от другого, одной индивидуальной точки видения мира от другой. Сходной моделью системы такого типа оказывается плоскость внутри объема, или сечение объемного объекта с помощью плоскости. Доминирует линейное время, пространство разбивается на множество пространств, довлеющих себе, создается условие для условно-понятийного аппарата наррации;

3. Все кадры киноленты в одновременности их восприятия: возникает вне-временная анарративная позиция, засчитывающая вечность в одну единицу времени его бытия, модель восприятия бытия во всех составляющих его компонентах. Сходной моделью такого рода системы станет объемное пространство, которое описывает многомерное время-пространство (имеющее заведомо больше измерений, чем три). Время снова исчезает, как и в первом случае, образуется сплошная одновременность, в которой, в отличие от первого варианта, нет единичной точки зрения, но есть бесконечная множественность абсолюта. Таков художественный символ, в определенном смысле — с обратной стороны — замыкающийся на мифе (см. п. 1).

Порождение нарратора и объектов его описания из «избытка видения автора» дает три точки, пребывающих в состоянии напряженного автокоммуникативного диалога: каждая из них одновременно проецирует на другую сообщение на двух языках, один из которых конвенциональный (дискретный, словесный), другой — иконический (континуальный, пространственный). Доказано — сперва Дж. Локком, далее И. Кантом, ближе к нашему времени М. Бахтиным и Ю. Лотманом — что условием существования эффективно работающей системы является использование в ней минимум двух языков. Коммуникативные возможности одного языка иллюзорны в силу его принципиальной неспособности охватить все области, нуждающиеся в таком охвате, однако «сама эта неспособность есть не недостаток, а условие существования, ибо

именно она диктует необходимость другого (другой личности, другого языка, другой культуры)»⁴⁸. Художественный дискурс обладает чертами условного знака и мотивированного изображения, и это, с одной стороны, является следом того внутреннего языка, на котором эта реальность впервые получала свои смыслы, а с другой — отражает общую закономерность любой коммуникативной системы, требующей двух различных языков для обретения необходимой смысловой и коммуникативной прочности. Если в законченном художественном тексте экфрасис обеспечивает семантическую устойчивость дискурса, давая ряд зрительных картин, созданных в слове, то в черновых записях писателя он оказывается основным инструментом создания художественной формы. Экфрасис выступает здесь как генератор повествовательного дискурса, включая адекватный механизм перевода видимых автором картин мира из сферы реального в сферу фикционального и применяя к описанию предметов очевидения условно-понятийный язык, который в процессе нарративного остранения меняет свою лексико-грамматическую и семантическую природу, обращаясь в художественный текст, написанный на поэтическом языке.

В момент зарождения художественного замысла в сознании автора возникает нерасчлененный образно-иконический «комплексный» образ, который существует в виде некоей умозрительной картины, мнемонической отметки о том, что произошло или могло бы произойти. Следы фиксации этих мнемонических элементов в черновых рукописях — основной источник информации о ранних стадиях в творческом процессе писателя. Функция этих ранних записей, иногда мало похожих на окончательный текст произведения, заключается в том, чтобы выводить мышление за пределы фрактальной знаковости, становясь посредником между разными сферами семиозиса, а также между семиотической и внесемиотической реальностью, между «внутренним» и «внешним» миром автора. Любой художник, сознательно или бессознательно, старается освободиться от навязываемых ему предшествующей литературой штампов и клише: сделав это, он может рассчитывать на создание художественного произведения, формулирующего новую точку зрения на мир. Это придает языку-посреднику дополнительную ценность. Идеографический язык черновой рукописи писателя состоит из знаков, где денотаты легко снимаются со своих привычных мест, а понятие возвращается к своему первобытному «комплексному» состоянию, почти лишаясь референта и погружаясь в пучину интертекстуальных связей. В процессе создания текста писатель пропускает через этот канал определенное число потенциально данных ему материалов, включая культурную и литературную традиции, предшествующее собственное творчество, тексты окружающей жизни и пр. Смысловая нагрузка на эти знаки резко возрастает за счет неадекватности перевода (адекватный

⁴⁸ Лотман Ю. М. Культура и взрыв // Лотман Ю. М. Семиосфера. С. 13.

перевод здесь невозможен). В итоге возникает некое целое, сочетающее в себе черты и следы всех процессов, его породивших. Тогда мы говорим о появлении текста произведения как репрезентации определенного способа видения действительности, которая становится возможной посредством повествовательной инстанции, оформленной в виде «художественного мира», — фикционального пространства как окружения репрезентируемых точек зрения (нарратора и/или персонажей).

Фактически происходит ментальный выход точки сознания за пределы своей физической определенности, обеспечивается переход личного мимесиса в диегесис: возникает «повествуемая история», которая есть перевод личного кругозорного видения в позицию видения чужого: в принципиальном отказе от доминирования «своего видения» образуется нарратив. Формирование инстанции повествователя идет по линии, совпадающей с маршрутом исторического генезиса нарративного формата дискурса, отделяющегося от мифа. Процесс этот был убедительно описан О. Фрейденберг, которая показала, что начальными формами нарративной презентации стало привязанное к определенному локусу зрительское восприятие (готовность придать увиденному бытийный статус) и, далее, — реализация этой готовности, словесное свидетельство о нем⁴⁹. Подобно тому, как эмбрион ребенка повторяет эволюционный путь живой материи, приведшей к формированию вида, генезис нарративной формы литературного произведения в стадии зарождения и первых письменных обозначениях в черновой рукописи повторяет путь, который прошло графическое изображение идеи, — от мнемонического следа и символической картины, через идеографию и иероглиф, к условному знаку фонетического письма.

Описывая свой концепт «внутренней» и «внешней» речи, Л. С. Выготский проливает свет на то, почему такое разделение оказалось продуктивно для творческого процесса писателя: «Коренным отличием внутренней речи от внешней является отсутствие вокализации. Внутренняя речь есть немая, молчаливая речь. Это — ее основное отличие. Но именно в этом направлении в смысле постепенного нарастания этого отличия и происходит эволюция эгоцентрической речи <...> Тот факт, что этот признак развивается постепенно, что эгоцентрическая речь раньше обособляется в функциональном и структурном отношении, чем в отношении вокализации, указывает только на то, что мы положили в основу нашей гипотезы о развитии внутренней речи, — именно, что внутренняя речь развивается не путем внешнего ослабления своей звучащей стороны, переходя от речи к шепоту и от шепота к немой речи, а путем функционального и структурного обособления от внешней речи,

⁴⁹ Фрейденберг О. М. Происхождение наррации // Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М., 1978. С. 206–229.

переходя от нее к эгоцентрической и от эгоцентрической к внутренней речи»⁵⁰. Реализуя это свое преимущество, внутренний язык работает с «чудными сокращениями» или «иероглифами», приближаясь к комплексному языку ребенка или «эгоцентрической речи» в терминологии Выготского. Тем самым идеографическая запись, максимально приближенная к формату автокоммуникативной «внутренней речи», выполняет две функции: 1) продвижения смысла от внезапного внутреннего языка к внешнему, знаковому, опираясь на естественную иконическую образность, 2) семантического стимулирования новой мысли по принципу японского «сада камней» — набор видимых предметов минимально информативен, однако именно это и является стимулом к выработке новой информации, формируя ситуацию «чистого листа бумаги» для создания новой точки зрения на мир, что является основной целью автокоммуникации. Вряд ли Достоевский специально вдумывался в эти теоремы, однако он не мог не почувствовать, что парадигматические связи в его рисунковом письме (идеографии) резко усиливаются, а синтагматические — редуцируются или существенно меняют семантическую природу. Не случайно, начиная очередное произведение, он призывал себя «смотреть старые тетради». Д.С. Лихачев указывал, что на протяжении всей его творческой жизни Достоевскому был «важен образ неопытного рассказчика, хроникера, летописца, репортера — отнюдь не профессионального писателя. Он не хочет, чтобы его произведение сочли за писательское, литературное творчество. Достоевскому чужда позиция спокойного писательского всеведения...»⁵¹ Видение мира методом «комплексного мышления» («глазами ребенка») и видение «взрослое», рационально-понятийное, дополняя друг друга, стали для писателя основными инструментами формирования характерного для его творчества наивного и простодушного повествователя, в различных вариантах представленного во всех его произведениях.

В основе любого продуктивного диалога лежит идея изначальной неидентичности точек зрения на мир, вступающих в контакт. В условиях авторского автокоммуникативного диалога, идущего в направлении формирования повествовательной инстанции, зарождающаяся точка видения конципированного автора должна расходиться с зарождающейся системой ценностей нарратора. Достоевский чувствовал эту дихотомию исключительно остро. Эти две инстанции складывающейся художественной формы он называл, соответственно, позицией «поэта» и позицией «художника». В письме Аполлону Майкову от 15/27 мая 1869 г. он указывал: «Чтобы написать роман, надо запастись прежде всего одним или несколькими впечатлениями, пережитыми сердцем автора действительно. В этом дело поэта. Из это<го> впечатления развивается

⁵⁰ *Выготский Л. С.* Мышление и речь. С. 285, 292.

⁵¹ *Лихачев Д. С.* В поисках выражения реального. С. 10.

тема, план, стройное целое. Тут дело уже художника, хотя художник и поэт помогают друг другу и в том и в другом — в обоих случаях»⁵². Объясняя взаимодействия такого рода в процессе порождения смысла, Ю. М. Лотман писал: «Между первоначальным сообщением и вторичным кодом возникает напряжение, под влиянием которого появляется тенденция истолковывать семантические элементы текста как включенные в дополнительную синтагматическую конструкцию и получающие от взаимной соотнесенности новые — реляционные — значения»⁵³. Очевидно, разнообразие и множественность различных языков, объединенных в одно целое в творческой лаборатории Достоевского, напрямую связано с философской и художнической продуктивностью писателя.

Многомерные и многоуровневые взаимоотношения между идеографическими и вербальными языками в творческой лаборатории Достоевского активно генерируют новые смыслы, повышая креативный потенциал процесса. Уникальность черновой рукописи заключается в том, что в ней умышленно создается ситуация принципиально незавершенного экфрасиса, где нет необходимости переводить тексты одного языка в другой, где нарратор рождается изнутри «кругозора» той или иной идеи, обретающей свой голос. Можно предположить, что в наличии целого ряда языков, в разной мере сочетающих в себе свойства непосредственной образности и условно-логической определенности, заключен секрет философской и художнической продуктивности Достоевского. Лотман в связи с этим указывает: «Текст в канале связи “я — я” имеет тенденцию обрастать индивидуальными значениями и получает функцию организатора беспорядочных ассоциаций, накапливающихся в сознании личности»⁵⁴. Что происходит в черновой рукописи писателя как пространства, в котором идет перевод симультанных иконических знаков в протяженные во времени знаки конвенциональные? Фундаментальной основой является формирование языковых средств, способных осуществлять посредничество между значениями внутренней и внешней речи и основанных на индексации образных комплексов и формировании индексов, содержащих знаки, принадлежащие к другим языкам. Возможна ситуация, когда писатель в своем творческом процессе вырабатывает одновременно (параллельно) несколько языков, в знаках которых пропорции между единичностью и дискретностью распределяются по-разному. Известные пять языковых систем «творческого дневника» Достоевского связаны между собой не только пространственной, но и системной связью, каждый из них играет свою роль в процессе перераспределения

⁵² Якубович И. Д. Ф. М. Достоевский в работе над романом «Подросток». С. 64; см. также: Розенблюм Л. М. Творческие дневники Достоевского. М., 1981. С. 171–173.

⁵³ Лотман Ю. М. Культура и взрыв. С. 171.

⁵⁴ Там же.

смыслов в направлении формирования художественной формы, в нарративной стратегии, в формировании сюжетных маршрутов персонажей.

На страницах записных тетрадей Достоевского пространство семантически насыщено, отдельные вербальные тексты и идеограммы вступают друг с другом в сложные смысловые отношения, образуя систему, в которой каждый из элементов функционально и семантически связан со всеми остальными. Типографское воспроизведение такого рода записей, снимающее пространственно-синтаксические связи между знаками и игнорирующее его идеографию, воспроизводит отнюдь не все смыслы, которые содержатся в рукописи писателя. Это определяет возможность нового текстологического подхода к такого рода рукописям, состоящим из плотной словесно-графической ткани, насыщенной экфрастическими взаимодействиями. Изучение этого материала может дать информацию о творческом процессе писателя, которая не может быть получена никаким другим способом.

Можно сделать вывод, что экфрасис в творческом процессе писателя основан на формировании специального протонарративного дискурса, фиксирующего процесс перевода изобразительных форм на коммуникативный язык, состоящий из условно-понятийных знаков. Творческая перспективность такого перевода состоит в том, что идеограмма дает возможность создать ситуацию скрытой анонимной наррации, сохранив в прежнем состоянии свое «внутреннее я», не отягощенное агрессией «чужого взгляда» и одновременно «согретое» перспективой получения адресата в возникающем диалоге языков и различных точек зрения. Формирующийся в идеографическом формате дискурс в пространстве страницы черновика обретает уникальную перспективу — получить протяженность по оси времени и пространства — в равной степени и для вербальных, и для графических форм. Прямоугольник листа рукописи репрезентирует модель пространственно-временного континуума в том виде, в каком он представляется с точки зрения нарратора. С другой стороны, лишенный непосредственной изобразительности условно-понятийный язык приобретает здесь черты вторичного иконизма (особенно хорошо это видно в «каллиграфии»), воссоздавая те символические знаки, от которых отталкивался автор в самом начале творческой работы. Условием создания нарратора является различие точки видения его и его автора, но это же создает проблему адекватного перевода. Вторичная изобразительность дискурса закрывает собой коммуникативный провал, который может образоваться при контакте двух индивидуумов, обладающих разными наполнениями памяти, языковым опытом и другими индивидуальными особенностями. В первичной изобразительности идеографии Достоевского могут быть обнаружены генетические корни вторичной изобразительности текста произведения в его окончательной редакции; с другой стороны, нарождающийся фабульный материал, зафиксированный мнемоническими знаками, указывает путь, который вел к формированию нарративной инстанции.

4.3. Концепция субстанционально-онтологического «единосущия» в наследии Ф. М. Достоевского и трудах Н. О. Лосского

В записной тетради к «Бесам» Достоевского содержится запись, не раз вызывавшая научные дискуссии: «Князь: “Они все на Христа (Ренан, Ге)... критикуют его учение как несостоятельное для нашего времени. А там и учения-то нет, там только случайные слова, а главное, образ Христа, из которого исходит всякое учение”» (11. 192). Эта мысль связана с важнейшим пунктом миропонимания Достоевского. Общеизвестно, что ему была чужда надежда на «чудо, тайну, авторитет», он искал бытийные опоры во внутренних ресурсах человеческой личности, глубоко веря в то, что в каждом человеке есть потенциал полноты жизни и морального самосовершенствования. В «Дневнике писателя» («Золотой век в кармане») он утверждает, что «эта мощь есть в каждом из вас, но до того глубоко запрятанная, что давно уже стала казаться невероятной» (22. 12–13), так как социум не предлагает человеку практически ничего, кроме ампулы «наполеона» и/или «великого инквизитора»; варианты тех и других составляют немалую часть персонажей писателя. Мысль о том, что в каждом человеке живет отсвет Смысла всей мировой истории, а явление Христа есть свидетельство высокого достоинства человека, воодушевляла писателя; ее влияние на русскую философскую и эстетическую культуру трудно переоценить, она органически вошла в идеологию русского символизма (например в цикле о Прекрасной Даме А. Блока).

Достоевский считал, что в основании религиозности лежит личное ощущение объективного смысла мировой истории и живое чувство ответственности за осознанное участие в ней. Человек, заменяющий этот комплекс чем-то внешним, существующим за пределами его кругозора, тем самым свидетельствует о потере веры в объективный смысл бытия, хотя, в рамках демонстративно-истерического «религиозного» стиля поведения может выглядеть как «истинно верующий». Подобная «фарисейская закваска» была глубоко чужда Достоевскому, который был сосредоточен не на букве, но на духе Истины, сознавая безмерную ценность жизни и абсолютное предназначение индивидуальности каждого человека. В соответствии с его представлением, «Дон-Кихот» М. Сервантеса может служить полноценным выражением сущности жизни человечества — как выражение ответственного пути в жизни, но не отречения от своих ценностей во имя навязываемых извне норм и правил (22. 92). В главе «Великий инквизитор» «Братьев Карамазовых» речь идет отнюдь не только о католической церкви, но о любой идеологии, которая потребует от человека отказа от личной свободы во имя «счастья» (14. 224–241). В основе антропологии Достоевского лежит позитивная сосредоточенность на личной ответственности

человека как фундаменте бытия⁵⁵. Известные еретические отклонения православия Достоевского от канонической модели, по сути, выражают требования писателя к национальной религиозной традиции: он имел в виду необходимость опоры на моральный идеал в лице Иисуса Христа, развивая свой вариант экзистенциального персонализма.

Не совпадая в этом со многими современниками, находясь под постоянным огнем критики со стороны разного рода «неистовых ревнителей», Достоевский последовательно развивал свою идею морально-онтологической опоры человека, которая получила затем воплощение в трудах ряда философов, отечественных и зарубежных. Эта концепция была развита в философском творчестве Н. Лосского, труды которого можно считать превосходным комментарием к мысли Достоевского об ответственном мировидении человека как исходной категории и первоэлементе бытия. Оба мыслителя сходились в том, что человек несет в себе часть смысла мироздания наравне и одновременно со всей остальной мировой субстанцией, отношение к которой и есть выражение его морально-онтологического статуса. Эта мысль является стержневой во всех произведениях писателя, начиная с «Бедных людей» и кончая Пушкинской речью. Согласно идее Лосского, каждое индивидуальное *я* обладает «нормативной идеей», своим вариантом стремления к единению с миром и обретению полноты бытия. Личность, таким образом, понимается им как «деятель»: это воплощенная и активно действующая точка зрения на мир, которая осознала свои цели и реализует их в своем поведении. Лосский был уверен, что это же распространяется на любой фрагмент мировой субстанции (начиная с атома) — любой фрагмент мироздания сохраняет возможность личного бытия, следовательно, «потенциал личности»⁵⁶.

Обратим внимание на то, каким образом устанавливается отношение между личной точкой видения героя-философа «Бесов» Марьи Тимофеевны Лебядкиной и окружающим человека вещественным наполнением мироздания: «А по-моему, говорю, Бог и природа есть всё одно». Они мне все в один голос: “Вот на!” Игуменья рассмеялась, зашепталась о чем-то с барыней, подозвала меня, приласкала, а барыня мне бантик розовый подарила, хочешь, покажу? Ну, а монашек стал мне тут же говорить поучение, да так это ласково и смиренно говорил и с таким надо быть умом; сижу я и слушаю. “Поняла ли?” — спрашивает. “Нет, говорю, ничего я не поняла, и оставьте, говорю, меня в полном покое”. Вот с тех пор они меня одну в полном покое оставили, Шатушка. А тем временем и шепни мне, из церкви выходя, одна наша старица, на покаянии у нас жила за пророчество: “Богородица что есть, как мнишь?” — “Великая

⁵⁵ См.: Бердяев Н.А. Смысл творчества. Опыт оправдания человека // Бердяев Н.А. Собр. соч. [В 4 т.] 3-е изд. Т. 2. Paris: YMKA-Press, 1991.

⁵⁶ Лосский Н. О. Ценность и бытие. М., 2000. С. 284.

мать, отвечаю, упование рода человеческого”. “Так, говорит, Богородица — великая мать сыра земля есть, и великая в том для человека заключается радость. И всякая тоска земная и всякая слеза земная — радость нам есть; а как напоишь слезами своими под собой землю на пол-аршина в глубину, то тотчас же о всем и возрадуешься. И никакой, никакой, говорит, горести твоей больше не будет, таково, говорит, есть пророчество”. Запало мне тогда это слово. Стала я с тех пор на молитве, творя земной поклон, каждый раз землю целовать, сама целую и плачу» (10. 116).

Совокупность разных частей Вселенной образует единство лишь в случае смыслового соотнесения их друг с другом — необходим объединяющий фактор, универсальный ключ к этому единству. Таким фактором оказывается личное видение человека, которое тем самым становится атрибутом бытия. Качество этого видения, следовательно — качество входящего в кругозор бытия определяется напряжением ответственности человека за всё окружающее его пространство Вселенной, в каком бы виде оно ни было проявлено. Способ видения мира со стороны каждого индивидуального «я», таким образом, обретает характер необходимой и безусловной онтологической ценности. Образуется критерий, согласно которому чем выше ответственность и готовность к жертве со стороны отдельного лица, тем выше смысл и больше значение отдельного существа в мировой истории. Граница между мирозданием и личным я в ответственном кругозоре Иисуса Христа отсутствовала, это и является идеалом, к которому стремился сам Достоевский, а также на следование которому инициировал своих персонажей и читателей.

Формулируя свою концепцию «органического миропонимания», Лосский настаивал на том, что любой элемент может существовать лишь «в системе целого»⁵⁷. Такая постановка вопроса требует, чтобы деятельность каждого человека была бы последовательно направлена на абсолютное и имела ответственный творческий характер. Персональные линии ответственности, различные по степени практической воплощенности, образуют волокна истории, сплетенные между собой в общую ткань, соединяющую воедино все форматы мировой субстанции («земли» Марьи Тимофеевны Лебядкиной); бытие связывается в одно целое стержнями индивидуальных сознаний, дающих ему онтологическую опору. В соответствии с такой конструкцией важно как можно глубже «напитать землю слезами», деятельно выразить как можно более высокий уровень ответственности за нее. Мировое сознание смотрит в мир одновременно глазами всех живых существ, каждое из которых незаменимо и незаменимо. С другой стороны, мировое сознание не имеет приписываемой ему дробности, оно едино во всем, и отдельные существа захватывают только часть его возможностей. Любое движение человека влияет на всё целое непосредственно

⁵⁷ Лосский Н. О. Ценность и бытие. С. 340–341.

и немедленно; фактически это целое управляет с помощью одной своей части другими своими частями. Из такой постановки вопроса можно сделать ряд выводов, некоторые были сделаны самим писателем, другие — продолжателем этой идеи, Н. Лосским.

Если для Достоевского важнейший компонент мироздания — это ответственное лицо человека, пребывающего в состоянии долженствования по отношению к миру («лицо идеи»), то для Лосского личность — «центральный онтологический элемент мира: основное бытие есть субстанциальный деятель, т. е. или потенциал личности, или действительная личность»⁵⁸. Всё остальное в мире существует как дополнение к ней, в виде процессов, реакций, событий, и все они — производные от активности личностных образований, действительных личных деятелей. В самом деле, все несубстанциональные единства (предметы быта, артефакты, элементы природы и культуры) состоят из кусочков вещества, которые сохраняют возможность реализации своего личностного потенциала. Каждая молекула или даже атом есть «потенциально-личное бытие», которое в любой момент может вступить в союз с другими частями и образовать новый организм, имеющий личный характер. Центральная, основополагающая точка «тихомулком руководит всяким нашим ощущением о каком бы то ни было предмете»⁵⁹, и поэтому незначительных или скрытых жестов или поступков в жизни человека существовать не может, всё имеет значение и прямо влияет на его онтологию⁶⁰.

Каждое тело вмещает в себя столько сознания, сколько может; уровень его автономности пропорционален уровню отделенности от Целого. Осознание себя «единственным» — это высший уровень автономности и минимальный уровень ответственности за Целое, таков Люцифер или Единственный из книги Макса Штирнера. Тело есть вспышка Мирового Сознания, акт его движения, траектория одного из компонентов субстанции, различие между познанием и самопознанием становится условностью. Поэтому Лосский требует принципиальной неотделенности сознания познающего от сознания познаваемого объекта (включая все возможные форматы субстанции), фактически обращая мир в один сплошной полилог сознаний, продолжая тем самым идею «полифонии», отмеченную М. Бахтиным и реализованную в структуре произведений Достоевского. Несводимость каждого индивидуального видения к другому не препятствует выполнению принципа единосущия, но помогает ему: «Идеальная дифференцирующая противоположность, не осложненная

⁵⁸ Лосский Н. О. Ценность и бытие. С. 284.

⁵⁹ Лосский Н. О. Мир как органическое целое // Лосский Н. О. Избранное. М., 1991. С. 344.

⁶⁰ «...Индивидуальное или единственное... определено... конкретным всеединством во всей его целостности» (Франк С. Л. Предмет знания. Об основах и пределах отвлеченного знания. СПб., 1915. С. 415).

реальной противоположностью, дает содержания бытия, совместимые друг с другом и взаимопроникающие друг друга, как различные тона аккорда; она есть условие совершенной полноты бытия»⁶¹. Требование, чтобы познаваемый предмет стал частью сознания познающего, Лосский называет принципом «органического мировоззрения»: «...чтобы познать предмет, нужно... чтобы он вступил в кругозор сознания познающего субъекта, стал имманентным сознанию». Это размещение в своем сознании сознания другого тела вовсе не есть причинное отношение, настаивает Лосский, этот тип контакта с другим *я* он называет методом «иметь в виду» «в подлиннике»⁶².

В мировой субстанции, наделенной сознанием, действует творческая энергия жизни, которая обнаруживает себя в виде стремления к соединению и комбинациям: молекула, одноклеточный организм, многоклеточный организм, общество, вселенная как целое; каждая последующая ступень показывает большую активность, чем предыдущие. Мир устроен на основе принципа притяжения и отталкивания частей вещества и тел друг к другу и друг от друга: таковы любовь или ненависть между людьми, магнитные явления, гравитация и пр. Все эти явления образуют единство, действуют не изолированно друг от друга, но выступают как часть большого и сложного комплекса векторов сил, оказываются в тотальной ответственной связи друг с другом. Лосский называл это «принципом единосуция». Например, попытки создания связи между людьми, основанной на вражде одной группы людей к другой, — например политической партии — есть «отвлеченное единосутие»; связь между двумя и больше телами, не основанная на вражде к чему-то и к кому-то, — «реальное единосутие», которое является главным способом позитивной связи человека с Богом, так как «в мире всё имманентно всему»⁶³. Человек обязан быть активен в своем стремлении к соединению, потому что находится в рамках своего предназначения (функционально связан как «член единосуция»). Мысля в рамках сформулированной Достоевским идеи множественности центров мирового сознания, Лосский приходит к мысли, что любое значение существует лишь относительно какой-то точки видения и одновременно определяется качеством ответственной связи этой точки с Целым.

Ценность определяется «значением бытия», представленностью любого объекта воспринимающему сознанию. Каждый элемент бытия обладает «длясебябытием субъекта в них»⁶⁴, другими словами, существование и значение (ценность) обусловлены положительным отношением к ним некой точки зрения. Согласно этой идее, бытие устроено таким образом, что личное *я* оказывается имманентно всем своим проявлениям, они существуют для

⁶¹ Лосский Н. О. Ценность и бытие. С. 283.

⁶² Лосский Н. О. Мир как органическое целое. С. 345.

⁶³ Лосский Н. О. Ценность и бытие. С. 271.

⁶⁴ Там же. С. 270.

него (*оно* — условие *их* существования)⁶⁵. Каждый элемент бытия, выраженный телесно и ментально, есть ценность, потому что приближает мир к полноте бытия — или удаляет от него; ценным оказывается то, что готово к ответственному любовному самопожертвованию. Высшая ступень конкретного единосущия достигается с помощью любви, которая имеет две стороны, два основных вектора: к Единому (как к воплощенному целому Вселенной) и к каждому отдельному формальному явлению материала Вселенной, понятому как другое *я*. Любовь выступает как положительно-приемлющая энергия соединения частей Вселенной в одно целое.

Лосский говорит о мироздании как живом существе, каждый элемент которого является «членом» мирового сознания, частью Творения и должен ответственно связать себя со всем остальным: таково условие единосущия и системности всей Вселенной: «Мир, состоящий из деятелей, самостоятельных, поскольку они творят свои проявления в пространстве и во времени, но связанных отвлеченным единосущием, обуславливающим единую форму (пространство, время и т.п.), не может быть сам причиной себя, он предполагает единый творческий источник своего происхождения, благодаря которому деятели суть члены единой системы отношений», «этот источник мира может быть мыслим только как начало Сверхсистемное, Сверхмировое, несоизмеримое с миром»⁶⁶. Стремясь к полноте выражения своего *я* и выполняя принцип единосущия, человек обязан приравнять себя к любому другому фрагменту мировой субстанции, например, как это делает Марья Тимофеевна Лебядкина и описанная ею «старлица», к «земле».

Полнота бытия, которая является конечной целью любого элемента мироздания⁶⁷ и которая может быть достигнута непосредственно, в социальном мире обусловлена жесткими схемами ценностей, когда одна ценность определяется другой, более высокого уровня. Предельная самоценность есть абсолютная полнота бытия, поэтому герой Достоевского пытается замкнуть свою жизнь на самую высшую ценность, там, где «нет разделения на ценность и бытие»⁶⁸, напивая мировую субстанцию своими слезами. В слиянии с мировой субстанцией («сырой землей») заключено высшее удовлетворение существа, жаждущего безусловного онтологического оправдания. Дело и действие определяют качество и конечную ценность человека как единицы в составе Целого, потому что: «1) каждая часть существует для целого, 2) целое существует для каждой части, 3) каждая часть есть целое в некотором особом аспекте его»⁶⁹. Все качественные свойства такого деятеля есть прямое производное

⁶⁵ Там же. С. 269.

⁶⁶ Там же. С. 272.

⁶⁷ Там же. С. 273.

⁶⁸ Там же.

⁶⁹ Там же. С. 276.

от того дела, которым он занимается. Весь вопрос заключается в способе принятия иного бытия, принудительное его принятие есть неполное, частичное принятие; только с помощью свободного принятия можно получить полноту бытия и совершенство: «Только свободное существо может быть совершенным»⁷⁰.

Развивая идею Достоевского о фундаментальном онтологическом значении лица, видящего и оценивающего мир, Лосский решает вопрос о свободе. Причина деятельности человека всегда находится внутри него самого, в виде стремления к единосущию и живой силе любви. В книге «Свобода воли» Лосский доказывает, что любое событие есть выражение творческого акта деятеля, не вынужденного внешними условиями, которые могут быть лишь поводом, но не причиной возникновения деятельности. В основе лежит «сверхкачественная творческая сила деятеля», которая не детерминируется событиями, но сама их детерминирует. Отвергая тем самым механизм социально-психологической причинности, Лосский определял свою концепцию причинности как «динамическое понятие»⁷¹.

Утверждая таким образом первичность личного *я* человека, понятого в качественном слиянии с Целым мирозданием, Лосский приходит к тому же выводу, что и Достоевский: «Индивидуальное *единственно и незаменимо*»⁷². Любая ценность образуется в соотношении с абсолютной полнотой бытия (абсолютной ценностью, где бытие и ценность совпадают) — тем идеальным комплексом, который Достоевский обозначал словосочетанием «образ Христа» в приведенной выше цитате. Абсолютную ценность бытия писатель понимал как индивидуальное *я*, во всей возможной полноте слитое с мировым сознанием, пронизывающим мировую субстанцию. С другой стороны, божественная полнота бытия есть бытие вне времени, поэтому ответственные носители этой силы действуют во времени, но на пути к бытию вне времени. Такого рода путь свойственен человеку, отказавшемуся от бренного существования во имя бытия вечного, тем самым вступая в Царство Божие в единстве личного частного существования и Бытия всего Целого. Лосский указывает на культурную ценность такой мировоззренческой установки: «Члены этого Царства Божия проявляют высшую степень творческой деятельности, созидающей всё новые бесконечно сложные содержания бытия, однако без забвения уже сотворенных ими абсолютно ценных творений, при потенциальном наличествовании будущего в настоящем»⁷³. Любовное ответственное делание понимается как присутствие прошлого в настоящем и одновременно дает уверенность в наличествовании настоящего в будущем.

⁷⁰ Лосский Н. О. Ценность и бытие. С. 275.

⁷¹ Там же.

⁷² Там же. С. 276.

⁷³ Там же. С. 278.

Утверждая свой «иерархический персонализм», Н. Лосский приходит к мысли, что жизнью можно назвать любую центростремительную творческую активность, обладающую вышеуказанным свойством «длясебябытия»⁷⁴. Отсюда ясно, что всякое бытие есть живое бытие, и потому любой участок мировой субстанции, включая и «неживую материю», имеет перспективу и возможность обрести искомую полноту бытия. Отсюда же можно сделать вывод о принципиальной множественности миров в составе Целого, каждый из которых образуется за счет активности внутренней точки видения, обладающей онтологическим статусом. «Множественность» существующих неслиянно-нераздельно личных миров, утвержденную Достоевским и столь остро воспринятую в его произведениях Альбертом Эйнштейном, Лосский поддерживает несколькими ценными уточнениями, опираясь на концепцию А. Бергсона.

Согласно Бергсону, мировое сознание выступает как иерархически построенное образование, с другой стороны, множественностью обладает любое индивидуальное лицо. «Едина или множественна моя личность в данный момент?» — задает вопрос Бергсон. Ответ заключается в том, что «я являюсь и множественным единством, и единой множественностью»⁷⁵. Каким образом происходит контакт между личными мирами, несводимыми к личным *я*? Размышляя об этом, Лосский вводит сюда концепцию «взаимодействия»⁷⁶, где налицо процесс, который «вовсе не есть сумма двух действий, из которых второе следует за первым в ответ на него»⁷⁷, но есть единство изменения, основанного на взаимовлиянии; эта мысль фактически была развита М. Бахтиным в его концепции «диалога».

Таким образом, и для Достоевского, и для Лосского, мысливших в одном направлении и объединенных связью преемственности, главным стал вопрос об отношении человеческого сознания к бытию в этико-онтологическом аспекте. Сознание рассматривается ими не как «чистое» нематериальное образование, размещенное в биологической оболочке, не как некая абстрактная непротяженная точка на полотне реальности, но как субстанционально-духовное единство, обладающее физическими параметрами, своим «лицом». Индивидуальное сознание, телесно воплощенное, становится функцией определенного участка мировой субстанции, просвещенного «энергией жизни» в рамках принципа «единосущия». Фактически здесь не «чистый разум» смотрит в мир, но само вещество осознаёт свою цельность усилиями каждой из своих частей, опираясь на пример ответственного осознания себя в мире, представленный Иисусом Христом. Вслед за этим принципиально новым представлением об отношении индивидуального сознания к реальности возникает

⁷⁴ Там же. С. 284.

⁷⁵ Бергсон А. Творческая эволюция. С. 252.

⁷⁶ Лосский Н. О. Мир как органическое целое. С. 342.

⁷⁷ Там же.

онтологическая модель, намеченная Достоевским, затем подхваченная и развитая Н. Лосским, разумеется, не только им одним. Сопоставление логики множественных ответственных сознаний, существующих в параллельных мирах, каждое из которых несет образ цельного Бытия, сформированный Достоевским, и концепции «единосущия» Лосского заставляет предположить значительность этого направления в отечественной философско-эстетической мысли.

4.4. «Братья Карамазовы» Ф. М. Достоевского: неевклидова геометрия и вопрос о преодолении зла

Основным мотивом жизни и деятельности Ф. М. Достоевского и героев-философов его произведений было стремление к постижению тайны бытия, решению «вековечного» вопроса о месте человека во Вселенной. Эта тема рассматривалась писателем под разными углами, но важнейший из них определялся противоречием между аксиоматически принятой гармонией Мироздания и повсеместным торжеством зла в реальной бытовой жизни человека — зла во всех его многочисленных разновидностях, из которых писателем особо выделялись зависть и смерть, а в качестве главного показателя неприемлемости общей ситуации выступали страдания детей. В одном из эпизодов романа «Братьев Карамазовых» Иван, рассказывая Алеше о мальчике, затравленном сворой собак, приводит такого рода пример, «чтобы вышло очевиднее»: «Об остальных слезах человеческих, которыми пропитана вся земля от коры до центра, я уж ни слова не говорю...» (14. 222). Бессмысленные и ничем не оправданные страдания человека — центральная тема творчества писателя, начиная с его первого произведения, романа «Бедные люди». Нравственная философия Достоевского выстраивалась как преодоление противоречия между вечным и временным в структуре бытия; перспектива решения этой дилеммы пришла к писателю в конце жизни, когда он познакомился с концепцией неевклидовой геометрии, по-новому объяснявшей физическую картину мира.

Идея, что наш мир параллелен иному, являясь его нижним морально-онтологическим уровнем, зародилась в сознании Достоевского еще в юности. 9 августа 1838 г. он поведал брату Михаилу: «...какое же противозаконное дитя человек; закон духовной природы нарушен... Мне кажется, что мир наш — чистилище духов небесных, отуманенных грешною мыслию» (28, 50). Этот тезис о человечестве как собрании «грешных ангелов», исторгнутых с Неба и созидающих «ад» в режиме самообслуживания, т. е. служа «чертями» друг для друга (а заодно и для тех, кто пытается не поддаваться общему настроению), конечно, не был слишком оригинален. Однако эта идея появляется во всех «больших» романах писателя, в «Братьях Карамазовых»:

в словах капитана Снегирева (14. 191), Зосимы (14. 292) и с особенной очевидностью в рассуждениях Ивана Карамазова, который фиксирует этический параллелизм между «адам» и социальной жизнью человека: «...зачем мне ад для мучителей, что тут ад может поправить, когда те уже замучены?» Объяснение, что в аду мучители будут страдать больше ими замученных, Ивана не устраивает: «...я простить хочу и обнять хочу, я не хочу, чтобы страдали больше» (14. 223).

На пути к этой цели герои-философы реализуют свою жизненную активность во множестве вариантов: пытаюсь изменить социум силой, по модели «солонов, ликургов, наполеонов» (Раскольников, «Преступление и наказание»), смирением и перспективой деятельного христоподобия (Мышкин, «Идиот»), с помощью жертвы убиенной или самоубийственной (Шатов и Кириллов, «Бесы»), уберегая себя от накопления «капитала» (Аркадий, «Подросток») или создавая обновленную христианскую Церковь (Зосима и Алеша Карамазов, «Братья Карамазовы»). Им противостоят у Достоевского пошляки и обыватели — «золотая середина, которой жить хорошо» (11. 163) — сознательно отказавшиеся от своего «человеческого лика», от мучительного, но необходимого, по его мнению, пути онтологического и нравственного самоопределения, единственного ведущего к спасению. Фундаментальной идеей философии Достоевского была неразрывность прямой связи между нравственным и онтологическим статусом человека: «По мере того как будете преуспевать в любви, будете убеждаться и в бытии Бога, и в бессмертии души вашей» (14. 52). Это правило, по его мнению, реально обеспечивает существование человечества; исходя из того же постулата, «черт», беседуя с Иваном Карамазовым, отрицает нравственность и, тем самым, бессмертие (15. 83–84).

В середине 1870-х гг., не без влияния набиравшей популярность неевклидовой геометрии, Достоевский обнаружил научное подтверждение старой декартовской схемы разделения сфер бытия для телесной и духовной субстанций гомо сапиенс: в то время как наша телесность укоренена в трехмерном мире со стрелой времени, духовная сущность простирается за пределы четырехмерного континуума, в пятое измерение, доступное лишь интуитивному восприятию. В своей рабочей тетради он записывает: «Если б где в мире был конец, то был бы всему миру конец. Параллелизм линий. Треугольник, слияние в бесконечности, одна квадрильонная все-таки ничтожность перед бесконечностью. В бесконечности же параллельные линии должны сойтись. Ибо все эти вершины треугольника все-таки в конечном пространстве, и правило, что чем бесконечнее, тем ближе к параллелизму, должно остаться. В бесконечности должны слиться параллельные линии, но — бесконечность эта никогда не придет. Если б пришла, то был бы конец бесконечности, что есть абсурд. Если б сошлись параллельные линии, то был бы конец миру и геометрическому закону и Богу, что есть абсурд, но лишь для ума человеческого. Реальный (созданный) мир

конечен, невещественный же мир бесконечен. Если б сошлись параллельные линии, кончился бы закон мира сего. Но в бесконечности они сходятся, и бесконечность есть несомненно. Ибо если б не было бесконечности, не было бы и конечности, немислима бы она была. А если есть бесконечность, то есть Бог и мир другой, на иных законах, чем реальный (созданный) мир» (27. 43).

По мнению Ф. Хеффермеля, рассуждая о конечной и бесконечной Вселенной, «Достоевский путает геометрию Римана с геометрией Эвклида», тут же поправляясь, что для него «реальный мир» (четырёхмерный континуум) и мир «невещественный» (имеющий как минимум еще одну координату) имели различные физические параметры⁷⁸. Это очень существенное добавление. Идея бесконечности пространства смыкалась в сознании Достоевского с идеей вечности; его можно считать одним из первых мыслителей, которые выстраивали модель многослойного пространственно-временного континуума. Вышеприведенный отрывок сориентирован на концепцию Римана, сформировавшего геометрию замкнутых (сферических) пространств, в которых параллельные прямые будут пересекаться, подобно тому как сходятся в одной точке меридианы земного шара. Бесконечность в данном случае может быть обеспечена только бесчисленным количеством входящих друг в друга такого рода пространств с бесчисленным количеством измерений; преодолевая логическое затруднение, к которому ведет «сферическая» геометрия Римана, Достоевский видит выход из логического тупика в идее многомирия. Таким образом, если измерений пространства больше четырех, принципиально иначе выглядят старые вопросы о вечном / временном, конечном / бесконечном (жизни / смерти; добре / зле и др.), по-иному располагается живое существо в бытийном пространстве. Человек сопresentствует в нескольких вложенных друг в друга пространствах, включая четырехмерный континуум, доступный нашим органам чувств, и многомерный континуум, находящийся за пределами восприятия⁷⁹. Телесно-биологически составляя часть живой природы Земли, своим личным духовным я человек пребывает в пространстве, где отсутствует категория времени; христианская доктрина бессмертия души и физико-геометрическая концепция Римана смыкаются в одно целое, образовав идею онтологического статуса человека, определяемого мерой его нравственной ответственности. Идею о сходящихся в бесконечности параллельных линиях, которые сигнализируют о новых перспективах в решении наболевшего вопроса о добре и зле, комментирует в «Братьях Карамазовых» Иван: «...

⁷⁸ Хеффермель Ф. Иван Карамазов как математик // Достоевский и мировая культура. Альманах. М., 2013. № 30. Ч. 1. С. 222.

⁷⁹ Позже о вероятности различного набора пространственно-временных координат в различных сферах Вселенной писал П. А. Флоренский, см.: Флоренский П. А. Мнимости в геометрии. Расширение области двухмерных образов геометрии (опыт нового истолкования мнимостей). М., 1991. С. 48–51.

вот, однако, что надо отметить: если Бог есть и если он действительно создал землю, то, как нам совершенно известно, создал он ее по эвклидовой геометрии, а ум человеческий с понятием лишь о трех измерениях пространства. Между тем находились и находятся даже и теперь геометры и философы, и даже из замечательнейших, которые сомневаются в том, чтобы вся вселенная или, еще обширнее — всё бытие было создано лишь по эвклидовой геометрии, осмеливаются даже мечтать, что две параллельные линии, которые, по Эвклиду, ни за что не могут сойтись на земле, может быть, и сошлись бы где-нибудь в бесконечности» (14. 214).

Иван Карамазов обращает внимание на то, что философские категории, актуальные для трехмерного мира с осью времени, могут иметь иное значение в пределах пространства с большим количеством измерений. Вокруг признания этого тезиса или несогласия с ним тематически вращается беседа Алеши и Ивана. Рассказав Алеше притчу о мальчике, затравленном собаками, Иван сознаётся, что не в силах примириться с убийцей, хотя с иронией относится к своей предполагаемой ограниченности: «Я клоп и признаю со всем принижением, что ничего не могу понять, для чего всё так устроено. Люди сами, значит, виноваты: им дан был рай, они захотели свободы и похитили огонь с небеси, сами зная, что станут несчастны, значит, нечего их жалеть. О, по моему, по жалкому, земному эвклидовскому уму моему, я знаю лишь то, что страдание есть, что виновных нет, что всё одно из другого выходит прямо и просто, что всё течет и уравнивается, — но ведь это лишь эвклидовская дичь, ведь я знаю же это, ведь жить по ней я не могу же согласиться!» (14. 222).

Логически допуская, что жестокости, творимые людьми на Земле, могут получить альтернативное объяснение в рамках многомерного пространства Вселенной, Иван не готов принять эту логику. Разрабатывая сцену своего романа, Достоевский сделал набросок, в котором эти смыслы выступают в обнаженном виде: «Если мать обнимется с мучителем сына, простит от ума, то значит тут произошло что-то до того высшее, что, конечно, стоит всех несчастий, да я-то не хочу. — Это бунт. — Эвклида геометрия» (15. 231). Причинно-следственные связи могут работать только в условиях существования времени, добавочное пространственное измерение отменяет это условие, создавая иные перспективы для вопросов нравственной философии. Достоевский остро переживал мысль о самой возможности подобного рода выхода из тупика «проклятого вопроса», предположение об отсутствии времени виделось писателю как ключ к его разрешению. Об этом говорит, цитируя Апокалипсис, Ставрогин в «Бесах»: «В Апокалипсисе ангел клянется, что времени больше не будет»; Кириллов отвечает: «Очень верная мысль. <...> Время не предмет, а идея» (10. 188). Как будто комментируя этот фрагмент романа Достоевского, П. Д. Успенский замечает: «Если время есть измерение пространства, то, значит, мы не движемся во времени, а находимся, живем в нем. Это значит, что

события не случаются, а существуют. <...> вещи и явления мира *имеют протяжение во времени*»⁸⁰.

Мысль о том, что в каждом мгновении человеческой жизни заключена вечность, — важнейший пункт идеологии «Братьев Карамазовых»; героями этого произведения многократно выражается уверенность в том, что впереди «целая вечность времени, бессмертие!» (14. 212). В поучениях старца Зосимы утверждается мысль о существовании «бесконечного бытия, не измеримого ни временем, ни пространством»; идеальное существо, живущее в этих пределах, говорит Зосима, имеет возможность «сказать себе: “Я есмь, и я люблю”». Земная его жизнь предназначена для «любви деятельной, живой»; в земной жизни есть «времена и сроки», в отличие от бесконечного бытия, где времен и сроков нет (14. 292).

Исходя из представления о том, что человек духовной ипостасью укоренен в пятом или N-ном измерении, Достоевский предположил, что на свойства пространства, на меру его кривизны (сходимость или расхождение параллельных линий) влияет нравственное состояние человека. Эту идею о связи между свойствами времени и пространства, зависимыми от нравственного статуса людей, Достоевский реализовал в «Братьях Карамазовых» на уровне хронотопа художественного мира и в идеологических штудиях героев романа: Ивана, Дмитрия, Алексея и Федора Павловича Карамазовых, а также Смердякова и Грушеньки. В диалогах между ними содержится, в явной или скрытой форме, мысль, которая владела Достоевским в этот период: скрытая от нашего восприятия часть Вселенной, в которой пребывает ментальная сущность человека, оказывает неконтролируемое, не всегда ясное, но исключительно мощное влияние на физические процессы в реальной действительности.

Неевклидова геометрия, на которую опирался Достоевский, выстраивая диалог между Иваном и Алешей в главе «Бунт», отвергла доктрину о том, что сумма углов треугольника равна двум прямым углам, а через точку вне прямой можно провести только одну параллельную ей прямую. Тем самым оказались перевернутыми привычные представления об устройстве Вселенной, пространство которой теперь было способно сдвигаться и искривляться, меняя свои свойства и характеристики. Эти идеи впервые были высказаны профессором Казанского университета Николаем Лобачевским (1829) и венгерским математиком Яношем Бойаи (1832), далее в 1850-е гг. Бернхард Риман (1826–1866) продвинул эту концепцию в философском плане, установив, что неевклидовы пространства не имеют ограничений в количестве измерений. Начиная с 1870-х гг. неевклидова геометрия стала идеей, захватившей мировое сообщество, многих писателей, философов и публицистов.

⁸⁰ Успенский П.Д. Четвертое измерение. Обзор главнейших теорий и попыток исследования области неизмеримого. 3-е изд. Пг., 1918. С. 11.

С этой концепцией Достоевский мог познакомиться по мемуарно-биографическим изданиям, вышедшим после смерти Лобачевского в 1856 г.; в них были детально описаны его научные достижения⁸¹. Возможно, Достоевский мог видеть работы Лобачевского и ранее, в студенческие годы (1837–1843), когда изучал геометрию и математику в Главном инженерном училище⁸², если учесть огромный авторитет Лобачевского в научно-образовательной жизни России, хорошую библиотеку Главного инженерного училища, а также то, что в учебную программу на самом высоком уровне входили математика, геометрия и физика. Согласно мнению Е. И. Кийко, основным источником сведений о неевклидовой геометрии для писателя была статья Германа Гельмгольца (1821–1894) «О происхождении и значении геометрических аксиом», опубликованная в переводе на русский язык в журнале «Знание»⁸³. К этой весьма убедительной версии следует прибавить, что с идеей о принципиальной недостоверности информации, которую поставляют человеку его органы чувств, Достоевский мог познакомиться в том же журнале в статье «О пределах чувственных восприятий»⁸⁴. Следует учесть, что к этому времени популярность Гельмгольца в русском обществе была невероятно велика. Он не только преподавал студентам, но и читал публичные лекции, который производили на слушателей впечатление «чудных научных импровизаций, увлекательных даже для специалиста»⁸⁵. Достоевский был знаком с Софьей Васильевной Ковалевской, которая в 1868 г. слушала лекции Гельмгольца в Гейдельберге⁸⁶. Среди других известных слушателей немецкого естествоиспытателя были Д. И. Менделеев, А. П. Бородин, И. М. Сеченов и Э. А. Юнге, писательница Марко Вовчок.

Обращаясь к читателям журнала «Знание», Гельмголец подчеркивал свою сосредоточенность на «обсуждении философского значения новейших изысканий в области геометрических аксиом», а также перспективу «создания аналитическим путем новых систем геометрии с иными аксиомами, чем у Эвклида»⁸⁷. Основная тенденция статьи — вызов устоявшимся мнениям

⁸¹ [Попов А. Ф.] Воспоминание о службе и трудах профессора Казанского университета Лобачевского. [СПб., 1857]; Янишевский Э. П. Историческая записка о жизни и деятельности Н. И. Лобачевского. Казань, 1868.

⁸² Лобачевский Н. И. 1) О началах геометрии // Казанский вестник. Казань, 1829–1830; 2) Воображаемая геометрия. Казань, 1835; 3) Применение воображаемой геометрии к некоторым интегралам. Казань, 1836.

⁸³ Кийко Е. И. Восприятие Достоевским неевклидовой геометрии // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 6. Л., 1985. С. 120–128; Гельмголец Г. О происхождении и значении геометрических аксиом // Знание. 1876. № 8. С. 1–26.

⁸⁴ Прейер Т. О пределах чувственных восприятий // Знание. 1876. № 5.

⁸⁵ Шереметевский Ф. П. Гельмголец как физиолог и значение его для психологии // Герман фон Гельмголец. М., 1892. С. 107–108.

⁸⁶ Ковалевская С. В. Воспоминания и письма. М., 1961. С. 133.

⁸⁷ Кийко Е. И. Восприятие Достоевским неевклидовой геометрии. С. 122.

и общепринятым «аксиомам», примером которых является пятый постулат Эвклида; важнейшее достижение Гельмгольца заключается в том, что он, подчеркивая опытное происхождение неевклидовой геометрии, придал ей философское звучание и фактически обратил в раздел физики, что потом было отмечено А. Эйнштейном⁸⁸. Обращая геометрию в метафизику, Гельмгольц развивал свою мысль в формате аналитического размышления, предлагающего ряд логических задач: «Вообразим себе <...> что живут и движутся на поверхности или на каком-либо твердом теле мыслящие существа двух только измерений. Допустим, что эти существа не способны к чувственному восприятию чего бы то ни было, находящегося вне описываемой ими поверхности, но что относительно этой поверхности они имеют такую же чувственную восприимчивость, как и мы. Если бы такие существа принялись за составление геометрии, они несомненно приписали бы пространству только два измерения. Они утверждали бы, что точка движением своим образует линию, линия же движением своим образует поверхность, но не могли бы себе представить дальнейшей пространственной конструкции, образуемой движением поверхности, точно так же, как и мы не можем представить себе, что породило бы движущееся тело вне познаваемого нами пространства <...> никакое чувственное впечатление от такого неслыханного события, как появление четвертого измерения, нам не ведомо, так же, как не ведомо и впечатление от образования нашего третьего измерения гипотетическим существам двух измерений <...> представление четвертого измерения для нас столь же недоступно, как недоступно для слепорожденного представление о цветах»⁸⁹.

Далее на протяжении нескольких страниц Гельмгольц описывает свойства мировосприятия существ, живущих на плоскости, и предлагает ряд модификаций их бытийного пространства: сферическая поверхность, на которой кратчайшая линия между двумя точками, дуга, воспринималась бы ими как «прямая». В такого рода пространстве между двумя точками можно будет провести бесчисленное количество кратчайших линий, не совпадающих друг с другом и равных между собой, аксиома Эвклида о том, что между двумя точками можно провести только одну линию, опровержена: «О параллельных линиях жители шара не могли бы иметь никакого понятия. Сумма углов треугольника была бы для них всегда больше двух прямых углов и увеличивалась бы по мере увеличения самого треугольника»⁹⁰.

Далее в статье моделируется представление о пространстве существ, «живущих на поверхности яйцеобразного тела. Кратчайшие линии могли бы быть проведены ими на поверхности такого тела между тремя точками, причем

⁸⁸ Эйнштейн А. Собр. науч. трудов: В 4 т. Т. 4. М., 1967. С. 40.

⁸⁹ Гельмгольц Г. О происхождении и значении геометрических аксиом. С. 4.

⁹⁰ Там же. С. 6.

образовался бы треугольник. Но если бы они попытались строить подобные треугольники в различных частях поверхности, то их треугольники с соответствующими равными сторонами не имели бы равных углов»⁹¹. Ссылаясь на Гаусса, Гельмгольц предполагает, что «мы можем свернуть плоский лист бумаги в цилиндр и в конус, нисколько не нарушая размеров находящихся на его поверхности фигур <...> Вследствие этого геометрия на плоскости будет та же, что и геометрия на цилиндрической поверхности; только в последнем случае мы должны вообразить, что цилиндр состоит из слоев, наподобие свернутых листов бумаги»⁹².

Вторая половина статьи посвящена концепции Римана о мере кривизны пространства. Иллюстрируя свои рассуждения примерами, как будут вести себя параллельные линии, треугольники в многообразных кривых пространствах, анализируя пространственные модели, Гельмгольц использует разного рода модели, например выпуклое зеркало⁹³. В конечном итоге он делает вывод: «Для подобных пространств аналитическая геометрия может быть выработана столь же полно и точно, как выработана простая геометрия для нашего действительно существующего гомалоидного пространства»⁹⁴. Из этого всего следует неопровержимый вывод, ясно просматривающийся и сквозь рассуждения Ивана Карамазова: наши представления о том, что свойства бытия одинаковы в любой части Вселенной, ложны или, как минимум, недоказуемы. Как будто находясь в виртуальном диалоге с героем романа «Братья Карамазовы», Гельмгольц настаивает на том, что перцептивные способности человека прямо связаны с трехмерным миром и ориентированы исключительно на его восприятие, «распространяются только на пространство трех измерений, а четвертое измерение является не только видоизменением того, что нам уже известно, но чем-то совершенно новым, <...> мы и видим себя, в силу самой организации нашего тела, совершенно неспособными к представлению четвертого измерения»⁹⁵. Опровергая аксиоматический характер положений евклидовой геометрии, Гельмгольц указывал, что в основе его концепций лежит «равенство линий, углов, площадей, тел и т. д.», однако «каждое доказательство чрез равенство опирается на факт, познаваемый нами путем одного только опыта»⁹⁶. Отсюда вывод: «Геометрические аксиомы <...> не выражают отношений реальных вещей»⁹⁷, они суть условная истина, корректируемая по мере накопления опыта. Из этого ясно, что смысл происходящих вокруг нас

⁹¹ Там же.

⁹² Там же. С. 7.

⁹³ Там же. С. 12–22.

⁹⁴ Там же. С. 12.

⁹⁵ Там же. С. 23.

⁹⁶ Там же. С. 3.

⁹⁷ Там же. С. 26.

событий также находится в прямой зависимости от законов взаимодействия тел и предметов в пространстве, на что обратил внимание Достоевский. Иван Карамазов говорит о том, что он «клоп», по-видимому, имея в виду, что это насекомое, перемещающееся по поверхностям, что вполне подходит к характеристике описанного Гельмгольцем существа, живущего в двух измерениях и неспособного к восприятию добавочного перпендикуляра.

Отношение к рассуждениям Ивана Карамазова о нравственности в связи с параллельными линиями в неевклидовом пространстве размежевало специалистов в области изучения творчества Достоевского. Одним из первых связь между этической философией и неевклидовой геометрией почувствовал Вяч. Иванов, указав, что Достоевским были сделаны важные философские выводы, касающиеся метафизической свободы человека и вопроса о сущности противостояния добра и зла⁹⁸. Заметим, что на «евклидовой» ограниченности ума строится пункт идеологического сходства между Иваном Карамазовым с его «мощным интеллектом» и Смердяковым с его «мелким рассудком»; различие между ними лишь в том, что Смердяков вполне доволен своей ограниченностью, в то время как Иван критически оценивает свою способность выйти за пределы рационализма, сравнивая себя с «клопом»⁹⁹. Г. С. Померанц объясняет словосочетание «евклидов разум» с помощью противопоставления его «арифметики» истине, воплощенной в Иисусе Христе¹⁰⁰. Продолжая ту же мысль, Б. Н. Тихомиров утверждает, что из неевклидовой геометрии Достоевский извлек «подтверждение принципиальной невозможности рационального постижения “запредельной”, не вмещающейся в “земной закон” божественной истины»¹⁰¹. В несокрушимой логике неевклидовой геометрии Достоевский обнаружил доказательство существования реальности, недоступной нашим органам чувств, запредельной «вечности», предмета упования и символа спасения. Это заметила Р. Я. Клейман, писавшая об осмысленной и глубоко аргументированной уверенности Достоевского в верности неевклидовой геометрии, открывающей новые возможности личного бытия по сравнению с тем, о чем нас информируют пять органов чувств: «Достоевский упрямо верит в “неевклидову” гармонию, гармонию, в которой не будет места страданиям, сомнениям и мукам. Эта вера, к которой он пришел в конце своего творческого пути, одно

⁹⁸ Роднянская И. Б. Вяч. И. Иванов. Свобода и трагическая жизнь. Исследование о Достоевском. (Реферат) // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 4. Л., 1980. С. 232–233.

⁹⁹ Чижевский Д. И. Шиллер и «Братья Карамазовы» // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 19. С. 48.

¹⁰⁰ Померанц Г. С. Эвклидовский и неэвклидовский разум в творчестве Достоевского // Померанц Г. С. Открытость бездне: Встречи с Достоевским. М., 1990. С. 89–98.

¹⁰¹ Тихомиров Б. Н. О «христологии» Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 11. СПб., 1994. С. 103.

из самых ценных приобретений Достоевского»¹⁰². К ее мнению присоединяется К. Г. Исупов, находя, что обнаружение морально-философских ресурсов в гипотезе о неевклидовом пространстве является «неоспоримым новаторством Достоевского»¹⁰³. Несколько реплик о Н. И. Лобачевском и статье Г. Гельмгольца содержится в Полном собрании сочинений Достоевского, в комментариях к роману «Братья Карамазовы» и записным тетрадям (15. 473, 551; 17. 324). Впоследствии, в «Исправлениях» 1990 г. главным редактором издания Г. М. Фридлендером было указано на неполноту этого комментария и необходимость дальнейшего исследования этой темы: «Очевидно, что “эвклидовский ум” для Достоевского — синоним “ограниченного”, “земного” ума, не учитывающего существование более высокого, божественного начала — “Бога и мира другого”» (30₂, 416–417).

На этой идее существования физически реального мира за пределами нашего чувственного восприятия, на синтезе научного знания и веры зиждется обновленное христианство Зосимы и Алеши Карамазова, о котором Достоевский записал в тетради: «Он понял, что знание и вера — разное и противоположное, но он понял — постиг, по крайней мере, или почувствовал даже только, — что если есть другие миры и если правда, что человек бессмертен, то есть и сам из других миров...» (15. 201). Неслучайной репликой этот вывод Алеши подтверждает черт в беседе с Иваном Карамазовым. Сокрушаясь по поводу своего увлечения «драгоценными душами», он сетует: «Весь мир и миры забудешь, а к одному этакому прилепишься...» (15. 80). Герои Достоевского уверены в том, что лишь предполагал их автор: миров во Вселенной столько же, сколько людей, и каждому из них присущ свой набор пространственно-временных горизонтов со своей степенью искривления бытийных зон, перспектив и маршрутов спасения. Ум Ивана как «естественника» (14. 16) ориентирован на объяснение любого вопроса с помощью методов естественных наук, не принимая идею многомирия, вытекающую из «сходящихся параллельных» и плоскости, надетой на шар, в то время как Алеша настаивает на этой идее, на практическом уровне осуществляя свое духовное бытие в пределах вселенной, состоящей из множества миров: «Как будто нити ото всех этих бесчисленных миров божиих сошлись разом в душе его, и она вся трепетала, “соприкасаясь мирам иным”. Простить хотелось ему всех и за всё и просить прощения, о! не себе, а за всех, за всё и за вся, а “за меня и другие просят”, — прозвенело опять в душе его. Но с каждым мгновением он чувствовал явно и как бы осязательно, как что-то твердое и незыблемое, как этот свод небесный, сходило

¹⁰² Клейман Р. Я. Вселенная и человек в художественном мире Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 3. С. 30.

¹⁰³ Исупов К. Г. Компетентное присутствие (Достоевский и Серебряный век) // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 15. С. 17–18.

в душу его. Какая-то как бы идея воцарялась в уме его — и уже на всю жизнь и на веки веков» (14. 328).

Среди людей, имевших подобный опыт и известных Достоевскому, следует упомянуть Блеза Паскаля с его «амулетом»¹⁰⁴. Иисуса Христа писатель понимал как духовное *я*, которое охватывает все уровни бытия, от самого низа до самого верха; поэтому лишь на достаточно высоком духовном уровне в соприкосновении с иным измерением человек начинает слышать голос истины. По мнению Ивана, этого уровня хриstopодобия, при котором человек полноценно совмещен с истиной, достиг Алеша; перефразируя евангельское «Я есть Истина», он говорит: «Ты сама правда, ты не можешь лгать» (15. 228). Мистический опыт Алеши, вступающего в контакт с запредельным миром, подтверждается размышлениями Зосимы: «Многое на земле от нас скрыто, но взамен того даровано нам тайное сокровенное ощущение живой связи нашей с миром иным, с миром горним и высшим, да и корни наших мыслей и чувств не здесь, а в мирах иных. Вот почему и говорят философы, что сущности вещей нельзя постичь на земле. Бог взял семена из миров иных и посеял на сей земле и взрастил сад свой, и возшло всё, что могло взойти, но возвращенное живет и живо лишь чувством соприкосновения своего таинственным мирам иным; если ослабевает или уничтожается в тебе сие чувство, то умирает и возвращенное в тебе» (14. 290–291).

Мысль о принадлежности души человека иному миру, не воспринимаемому органами чувств, Достоевский выражал в своих произведениях многократно, каждый раз отталкиваясь от «арифметики», рационалистического «евклидова» способа мышления: «Практические же реалисты <...> не всегда говорят правду, ибо человек есть целое лишь в будущем, а вовсе не исчерпывается весь в настоящем» (23. 250); «Реалисты неверны, ибо человек есть целое лишь в будущем, а вовсе не исчерпывается весь настоящим» (24. 246). Отсюда ясна опасность прерывания контакта человека со своей бытийной родиной, находящейся за пределами видимого нами мира, что чревато гибелью; требование ведущего туда четвертого перпендикуляра оказывается невыполнимо в пределах трех пространственных координат, однако насущно необходимо, ощутимо лишь в озарениях и экстатических состояниях, подобных тем, которые пережил Алеша и, нет сомнений, переживал и сам Достоевский. Ему удалось если не найти, то адекватно обозначить этот четвертый перпендикуляр и описать его в своем романе «Братья Карамазовы». В главе «Луковка» Грушенька рассказывает притчу о некоей «злющей бабе», которую ее ангел-хранитель пытался вытянуть из «огненного озера» ада, куда она попала после смерти, используя для этой цели «луковку» — символ единственного доброго дела, совершённого ею в течение жизни, жалкой милостыни нищенке: «...стал

¹⁰⁴ См. главу книги «Мысли Блеза Паскаля в романе “Преступление и наказание”».

он ее осторожно тянуть и уж всю было вытянул, да грешники прочие в озере, как увидели, что ее тянут вон, и стали все за нее хвататься, чтоб и их вместе с нею вытянули. А баба-то была злющая-презлющая, и почала она их ногами брыкать: “Меня тянут, а не вас, моя луковка, а не ваша”. Только что она это выговорила, луковка-то и порвалась. И упала баба в озеро и горит по сей день. А ангел заплакал и отошел» (14. 318–319). Рассказав эту историю, Грушенька затем многократно использует этот символ для обозначения смысла своей связи с нравственно-онтологической осью мироздания (14. 323, 327, 397). Декартову систему трех пространственных координат Грушенька дополнила четвертой осью, проясняющей суть нравственно-онтологической конструкции мира, в котором измерения вложены друг в друга, как слои луковицы, и связи между уровнями управляются морально-нравственными категориями.

Разумеется, Достоевский не был оригинален в предположении многомирия, связывая онтологический статус человека и его нравственное состояние — это можно видеть во многих религиозно-философских конструкциях. Новизна его идеи в том, что он не разделял жизнь человека на части, до и после гроба, обнаруживая встроенность времени в вечность, многослойность бытия, устроенного по принципу луковицы, когда каждому нижнему слою недоступен верхний, находящийся над ним, из верхнего слоя хорошо просматриваются все нижние. Но только сверху вниз и никак не наоборот может быть протянута «луковка». Тем самым в неевклидовой геометрии обнаружилась перспектива преодоления зла, которое лишь на низших ступенях многослойного мироздания выглядит непреодолимым, «но знает Бог, что в день, в который вы вкусите их, откроются глаза ваши, и вы будете, как боги, знающие добро и зло» (Быт. 3: 5). Эти вопросы он и вложил в рассуждения Ивана Карамазова. Такая модель видения мира, понимание связей между измерениями пространства в рамках неевклидовой геометрии, соотношений между встроенными друг в друга мирами поразило Альберта Эйнштейна. Согласно воспоминаниям Александра Мошковского, в беседе с ним Эйнштейн сказал: «Достоевский дал мне больше, чем любой мыслитель, больше, чем Гаусс!»¹⁰⁵ Стоит обратить внимание на то, что Эйнштейн говорил именно о «Братьях Карамазовых»: «Мне нет надобности заниматься для этого литературным анализом или исследовать какие-нибудь психологические тонкости — ведь всё равно все подобные исследования никогда не проникнут в ядро такого творения, как “Братья Карамазовы”»¹⁰⁶. В другом случае Эйнштейн заметил: «Достоевский показал нам жизнь, это верно; но цель его заключалась в том, чтобы обратить наше внимание на загадку духовного бытия»¹⁰⁷. Теория относительности стала ответом физика на этот

¹⁰⁵ Мошковский А. Альберт Эйнштейн. С. 162.

¹⁰⁶ Там же. С. 164.

¹⁰⁷ Эйнштейн А. Собр. науч. трудов. Т. 4. С. 164.

вопрос, поставленный в романе «Братья Карамазовы». Иван Карамазов описан как несчастная жертва рационализма, неспособная к освоению идеи о многомерных мирах и многомирных пространствах, в то время как об этом пророчески говорят Зосима в своих записках и Грушенька своей метафизикой «луковки» и практически прикасается к иным мирам Алеша. Это объясняет всё, включая время и бессмертие, придает новый смысл жизни и смерти человека, на этом новом уровне понимания своей роли и значения, верил Достоевский, человечество ждет новая жизнь, в которой состоится его глубокое преобразование.

5. МОНОЛОГ / ДИАЛОГ / ТРИАЛОГ

5.1. Точка зрения в религии, науке и искусстве

Заявленная триада составляет комплекс, образующий основу коммуникативной культуры человечества¹. Культура функционирует как процесс, порождающий в единстве общего для всех контекста множество высказываний об окружающем мире. Любая познавательная модель предполагает необходимость строительства знаковой системы, которая бы максимально точно обозначала найденные закономерности. Свойственная определенному историческому времени и конкретному социуму «картина мира» может быть представлена как информационная субстанция с изменяющейся валентностью и структурой. В образовании таких сообщений первичен индивидуум, удовлетворяющий принципу конкретности, а «общество» или «социум» являются лишь продуктами обобщений. Поэтому в глобальных процессах информационного пространства современного общества ведущую роль играют отдельные акты этико-онтологического отношения индивидуума к *иному*. Подобно тому как в молекулярной физике свойства вещества описываются характером связей между составляющими его молекулами, свойства того, что мы называем «обществом», определяются параметрами притяжения и отталкивания между точками сознания, их личными «окружениями» и *другими (чужими, иными)* сознаниями. Культура выступает как средство паспортизации личных точек зрения на мир, коллекционируя всё наиболее релевантное и перспективное и оформляя это в виде знаковых систем на большом количестве языков. Образующийся в итоге фонд памяти состоит из зафиксированных обществом отдельных актов отношения человека к окружающему его миру. Его основными разделами становятся религия, наука и искусство. Они различаются устройством коммуникационной структуры, связывающей их отдельные элементы.

¹ См. об этом: Рыжов Ю.В. Религия, наука и искусство в системе культуры // Балим Г.М., Рыжов В.П., Рыжов Ю.В. Проблемы системного анализа культуры. Таганрог, 2003. С. 43–126.

Религия, наука и искусство используют различные информационные механизмы и по-разному генерируют и формируют информацию, соединяющую индивидуумов, вступающих в диалог друг с другом и с миром². Принципиальные различия свойств коммуникативных взаимодействий в религии, науке и искусстве определяют их функциональные отличия в системе культуры и, соответственно, их роль в жизни человечества, включая образование на их основе общественных институтов. Для аналитического рассмотрения структур названных трех информационных систем необходим опорный концепт, в котором могли бы быть интегрированы параметры их коммуникативных механизмов. Таким базовым концептом, оправдавшим эту функцию, в трудах М. М. Бахтина и Б. А. Успенского, например, служила «точка видения» (или «точка зрения»). В этом термине учитываются познавательная активность в пределах определенной системы ценностей, единство пространственно-временных инстанций внутреннего («кругозора») и внешнего («окружения»), а также нарративный потенциал человека как свидетельствующего о себе «голоса» — точки сознания, реализующей свою бытийную состоятельность с помощью внешней опорной точки *другого*, сознания, находящегося с ней в диалогических отношениях.

Принципиально важно, что никакого «бытия» без некоей определенной точки зрения на него («кругозора») и сопутствующего ему времени-пространства («окружения») существовать не может. Представление о «точке зрения» как репрезентанте «точки сознания» выступает как категория, имеющая универсальный характер во всех без исключения науках, как гуманитарных, так и естественно-научного цикла, например в физике, геометрии, геодезии, астрономии. Такое же существенное значение она имеет в религии, где субстанционально-нравственная позиция человеческого *я* ищет пути к спасению в духовном слиянии с истиной. В искусстве «точка зрения» связана с пространственными и этико-аксиологическими параметрами нарратива, с двойной событийностью повествования и повествуемого события.

Бытие точки сознания обусловлено свидетельством о ней со стороны видимого ею мира, кругозор личного мировосприятия индивидуума оказывается несущественен до тех пор, пока не обрел свидетельства о себе извне того, что он считает *собой*; с другой стороны, окружающая действительность также несущественна и нереальна до тех пор, пока не увидена и не оценена чьим-то личным взглядом. Эту прямую и обратную связь между точкой сознания и чем-то (кем-то), находящимся за ее пределами, М. М. Бахтин называл «диалогом»; речь идет о коррелятивных сферах созерцания, взаимно определяющих границы друг друга.

² Жидков В. С., Соколов К. Б. Искусство и картина мира. СПб., 2003. С. 44. Справедливо замечено, что морально-психологическое состояние общества выражается наиболее адекватным образом в художественной «подсистеме культуры» (Там же. С. 47).

Необходимо отметить, что «точка зрения» имеет правильный смысл, взятая одновременно и изнутри, и снаружи своего пространственного расположения; в иных случаях она онтологически нелегитимна. Фактически, говоря о точке отсчета онтологической реальности, мы подразумеваем форму пространства, которое эту точку окружает; говоря о пространстве, окружающем точку сознания, имеем в виду фокус этого пространства, расположенный в определенной точке. Изучение индивидуальной точки зрения на мир приводит к изучению пространства, в котором эта точка находится и с позиции которой видима данная картина мира; в свою очередь, пространство, окружающее индивидуума, исполнено персонализированной ценностной системой.

Возможностью найти свое отношение к миру, исходя из своего незаменимого и незаместимого места, располагает любой участок бытия, обладающий той или иной степенью обособленности от *иного*. Такую возможность свидетельствования о себе / о мире, в реализованном или готовящемся к своей реализации виде, М. М. Бахтин предлагал называть «голосом». Из отечественных ученых, первыми пришедших к такому пониманию, необходимо указать на А. Н. Веселовского, который под «эстетическим» понимал то, что связано с «известной цельностью, как бы личностью»³, а также Ю. М. Лотмана с его идеей текста как «семиотической личности»⁴.

В науке и религии позиция возможной и желанной «объективной истины» имеет универсальный характер, на нее может (и должен) встать любой индивидуум, претендующий на свое место в парадигме. В предлагаемых искусством конструкциях любая бытийная позиция имеет сугубо персональный характер, ее восприятие возможно только в диалоге, но не в слиянии с ней. В науке человек реализует оторванную от целого часть своей личности, в искусстве существует возможность воплотить свою персональную жизненную позицию как единое целое с окружающим эту позицию миром. С другой стороны, отношение к *иному* оказывается основанием бытия человека, стремящегося к безусловному онтологическому оправданию. Персональная картина мира заведомо неполна, многоугольник никогда не совпадет с кругом, и поэтому так важно отношение к зоне «слепого пятна», описывающей познавательную и телесную ограниченность человека.

Наука рассматривает эту зону как постоянно сокращающуюся, завоевываемую территорию, которая постепенно заполняется системным пониманием. Религия рассматривает ее как ядерную для нашего миропонимания, периферийного в отношении к ней. В искусстве «неведомое» и «запредельное» описывается в точке видения *другого*, который выступает в роли персонификации

³ Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940. С. 499.

⁴ Лотман Ю. М. Мозг — текст — культура — искусственный интеллект // Лотман Ю. М. Семиосфера. Статьи. Исследования. Заметки (1968–1992). СПб., 2000. С. 590.

тайны бытия или одного из ее аспектов. Во всех случаях речь идет о поиске объяснения смысла окружающего нас мира и роли человека во Вселенной.

Наука предполагает, что малопонятная или недоступная нашему восприятию часть действительности в равной мере принадлежит нам всем и является всеобщим достоянием; следовательно, наше совместное и совокупное непонимание должно быть преодолено общими усилиями. Религия описывает этот гносеологический концепт как сакральную зону, «тайну», т. е. нечто принципиально непознаваемое и одновременно хранящее в себе истину. В гносеологической модели, предлагаемой искусством, содержится предположение, что в видении мира *другим* заключается смысл или часть смысла, который принципиально недоступен *моему* личному видению, связанному моим персональным «слепым пятном», оборотной стороной моего избыточного по отношению к другим видения. Искусство формирует коммуникативную стратегию исходя из того, что смысл бытия присущ всем уровням действительности, но с максимальной очевидностью он выступает в мировосприятии *другого*, включая и *мое* личное видение мира, которое оказывается *моим* онтологическим оправданием постольку, поскольку оно ценно для *другого*.

Таким образом, если в религии за истину отвечает сакральный центр, и все остальные точки сознания ведомы им (разумеется, различными путями), если в науке истина есть совокупный продукт нашего опыта в освоении окружающей субстанции, то в искусстве ответственность за истину лежит на плечах тех, кто породил проблему: на двух или большем числе индивидуальных сознаний, представленных репрезентациями личных видений мира. Для науки познание есть цель, а наш диалог — средство, в искусстве, напротив, межперсональный диалог становится целью, так как именно в нем происходит установление личной бытийной позиции в мире как оправданной и необходимой, здесь рождается смысл, преодолевающий *мое* непонимание и незнание как следствия действия «слепого пятна».

Таким образом, научный и художественный текст с равной релевантностью свидетельствуют об обусловленной личным видением картине мира, однако если в научном тексте точка видения лишена собственного личного окружения, ее окружением является сама реальная действительность, то в художественном тексте все точки, включая и повествователя, получают телесное (пространственно-временное) воплощение в условном мире, отличном от реальности, они пластически выражены. *Я* в роли голоса научного дискурса не требует себе внешнего образа и условного пространства, но в художественном тексте это непреложная необходимость.

Свидетельства о мире, которые оставляют за собой «голоса» точек сознания, оформляются в виде текстов. Можно сказать и наоборот — любой текст есть свидетельство о бытии, происходящее из одной и обращенное к другой точке сознания. Если предметом описания является третье лицо — это

искусство, если заведомо определенная истина — религия, если окружающее меня пространство, наполненное вещами, — естественная наука; группа текстов, систематизирующих окружающий мир как концептуальный набор различных точек зрения на него, — одна из гуманитарных наук.

Повествовательный текст формирует картину мира как условие воплощения заключенной в нем и определяющей его бытийной точки, онтологическое оправдание которой естественным образом реализуется в авторском свидетельствовании о бытии. Для научного текста формирование реальной картины мира является основной целью, в то время как наличие определенной точки зрения на действительность — лишь условие реализации этой цели. Это касается и гуманитарных наук, задачи которых принципиально не отличаются от задач наук естественно-научного цикла и заключаются в создании методологически оправданных аналитических описаний окружающей нас действительности. В этом смысле наука и искусство руководствуются противоположными по смыслу формулами: мысль о мире и мысль в мире. Во втором случае мир выступает не как «объект изучения», но как событие. Событийность науки лежит в сфере «окружения» человека, событийность искусства в сфере его «кругозора», находящегося в гносеологическом конфликте с «окружением», в их неразрывной связи.

Событие науки и философии происходит в признании некоего постулата наиболее выдающимся и одновременно релевантным в рамках определенной традиции, идеологии или методологии в его противостоянии какому-то другому постулату из иной идеологии или традиции. Событийность искусства расположена на границе, отделяющей одно видение и восприятие мира от другого, она непреложно диалогична, здесь всегда идет речь минимум о двух сознаниях, вступающих в диалог о сущности окружающей действительности и данных с третьей относительно их точки зрения.

Бытийной реализацией человека становится «голос» как смысловое свидетельство о себе и об окружающем мире. Значение этой категории — в отказе от трактовки человека как безгласной персоны («социального животного») в пользу понимания его как играющего существенную роль в мироздании; таким образом авторство рождается как «самооткровение действующего сознания». Тем самым нарратив из «речи» обращается в необходимое «состояние», свойственное точке сознания, реализующей свое право на бытие и онтологическое оправдание. Наука удовлетворяет потребность человека быть окруженным вещами, осмысленными как необходимые или просто нужные, искусство — потребность быть окруженным иными точками зрения на мир, осмысленными как новые, продуктивные и онтологически бесспорные. Тем самым искусство можно считать основным фактором, образующим человеческое сообщество. Принципиально важно, что любая точка зрения на мир потенциально содержит в себе перспективу повествования как свидетельства:

индивидуальное сознание способно и обязано выражать себя в «голосе»; обладая очевидением, мы находим в себе ресурсы для рассказывания. Вторым условием возможности рассказывания является вторая (*иная*) личная точка сознания, обладающая зеркально отраженной онтологической природой: мир вокруг *меня*, и в нем еще как минимум одна точка зрения на этот мир, ценностно включенная в видимую *мною* картину мира.

Таким образом, религия, наука и искусство являют собой три основных вида персонификации, выработанных человечеством, однако коммуникативный вектор во всех трех случаях один: связать личные точки видения мира неким единым интегралом. Религия охватывает и поглощает индивидуальность сияющим ликом единого для всех идеала, наука делает «своими» и общими для всех явления и вещи окружающего мира, искусство связывает индивидуальные точки видения мира, охватывая их общим для них условным пространством, вызывая эффект реальности общего для всех окружения для носителей самых разных кругозоров.

Говоря о различиях между наукой и искусством, мы тем самым ставим вопрос о пределах, ограничивающих их предметное внимание. В первом случае они представлены вещью как объектом, лежащим вне моего личного *я*; тут граница между наблюдателем и объектом наблюдения очевидна. Во втором случае предметом внимания является другой субъект, личное *я* которого не сводимо к *моему*; *мое* окружение и *его* окружение не совпадают пространственно и ценностно, граница между ними оказывается яркой полосой, на которой формируется третья относительно *меня* и *тебя* реальность и возникают события.

Если наука делает объектом всё, чего касается ее методология, то в искусстве в предмет описания обращается мое личное *я*, осмысленное, в зависимости от жанра, как *ты* или *он*. Самовыражение не является пределом откровенности в процессе поиска индивидуумом своей бытийной точки, прямое откровение о себе может перейти в следующую фазу: свидетельство с иной точки зрения о себе самом своими же собственными усилиями. Бахтин называл эту фазу объективации себя второй стадией объективации⁵. В этом положении авторский голос оценивает себя с точки зрения *иного*. Таким образом, если в науке и религии присутствуют диалогические отношения между объектом и субъектом, то в искусстве сами объектно-субъектные отношения между первым и вторым лицом предстают как объект в глазах оценивающего внимания и понимания *третьего*.

Исчезновение или редукция этого *третьего* в научном и философском тексте связаны с тем, что в качестве объекта описания выступает не чужое сознание как таковое, но реальная действительность. В научном, бытовом и юридическом документе ответственность за слово принадлежит говорящему,

⁵ Бахтин М. М. Проблема текста. С. 314.

в искусстве — обоим, автору и реципиенту. Кругозор выступает здесь как «мысль о мире»⁶, обнимающая универсум своими пространственными границами изнутри точки сознания, активно направленной на окружающий мир, где мое видение мира не единственное — чужие видения составляют основу контекста существования моего *я*. *Другой* выступает в роли адекватной репрезентанты этого мира, являясь одновременно частью моего «окружения», располагая при этом своим собственным «кругозором», принципиально несводимым к моему личному. Вопрос о том, как протекает процесс взаимоотношений между этими двумя точками (и, соответственно, четырьмя инстанциями), есть вопрос об отличиях между видами и родами свидетельствований о мире, принятых в религии, науке и искусстве. Отражение истины во мне — религия, отражение мира во мне — наука, отражение во мне видения *другого* — искусство. Этот *третий*, обращающий мой диалог с миром в триалог, самим фактом своего присутствия преобразует «голос» в свидетельство и «самооткровение»⁷.

В реальности каждый человек носит в себе собственный мир, как правило, не во всем похожий на то, что видят вокруг себя его сограждане или соплеменники. Если в религии кругозор моего *я* должен, в идеале, совпасть с моим окружением, которое и есть истина Царства Небесного, если в науке мой кругозор вливается как голос в общий хор научной традиции (хор других голосов, звучащих в унисон со мной или нет), то в искусстве функционирует полифоническая модель, реализующая онтологическое равенство свидетельствований множества звучащих голосов, каждый из которых сохраняет свою тональность и свою мелодию в стремлении не повторяться и никого не повторять. «Чужое» свидетельство о мире не просто связывает два *я* между собой, но делает их релевантными миру в целом. В основе этого процесса лежит базовое предположение о смысловой легитимности, присущей действительности в целом. Это предположение роднит религию, науку, философию и искусство, поскольку бытие, отказавшееся от себя, есть логический парадокс, в рамках которого невозможно движение мысли ни по одному из этих маршрутов.

Индивидуальный разум в науке выступает как часть коллективного разума человечества, пытающегося освоить окружающий мир. В науке *я* повествую о мире, преодолевая особенности моего личного видения как помеху с помощью специальных методологий, инструментов и приборов. В религии истина признаётся найденной и существующей, частично в пределах возможностей моего сознания, а большей частью — за его пределами. В искусстве повествование о мире представлено не как результат моего эмпирического восприятия,

⁶ Бахтин М.М. Рабочие записи 60-х — начала 70-х годов. С. 424.

⁷ Бахтин М.М. К философским основам гуманитарных наук // Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 5. М., 2003. С. 7. В произведении искусства «каждый диалог происходит как бы на фоне ответного понимания незримо присутствующего “третьего”, стоящего над всеми участниками диалога» (Бахтин М.М. 1961 год. Заметки // Там же. С. 338).

но как особенный способ видения тех свойств мира, которые неразличимы с моей точки зрения, совпадает ли она в этом с другими или нет.

Отождествление личной бытийной позиции с априорной истинной, воплощенной в системе предписаний и правил, которого требует религия, выражается в том, что мера расхождения моего видения с заявленным кодексом есть мера ошибки: чем менее индивидуум похож на заданный идеал, тем далее отстоит от истины и возможности пути к ней. Точка зрения *другого* имеет единый и цельный смысл, воплощая собой идеал. Основной предмет описания в науке — мир как таковой, сущность и явления реальной действительности. Основной предмет метафизики — человек в мире как мыслящее существо. Предмет изображения в искусстве — мыслящее сознание, взятое в диалоге с другим *я*, равным ему в бытийной ценности и представляющим неотъемлемую часть его «окружения». Наука же требует интегрировать личную бытийную позицию индивидуума в общепринятый набор гипотез о строении мира, образующих некую динамическую парадигму («научную традицию»); моя точка зрения на мир здесь может отличаться от всех других, но в идеале учитывается другими постольку же, поскольку их точки зрения учитываются мной. Если в религии я стремлюсь приспособить себя к истине, принятой априорно, то в науке я, наоборот, приспособляю наблюдаемые мной факты реальности к общественному опыту (научным достижениям предшественников). Тем самым я подтягиваю бытие к себе, используя окружающую материю как исходный материал. Мое *я* делает лик мира не бытийной целью, но бытийным средством, используя его как материал для строительства прагматической истины. Позиция *второго (ты)* носит общественно-корпоративный характер и идеалом не является, она есть продукт социальной конвенции, в основании этой системы лежат взаимоотношения между *я* и *он (они)*. Наука не признаёт релевантности каких-либо априорных закономерностей, точнее, занимается выяснением свойств природы с помощью возможностей человеческого разума. Выясненные научным путем законы природы могут согласовываться с принятой интуитивным путем религиозной истиной — или отличаться от нее. Философия описывает мир как систему, как единый текст, выясняя тот единый язык, на котором этот текст был написан. Искусство отказывается от цели описания мира, точнее, такое описание для него не цель, а средство построения условной знаковой системы, которая бы, подобно параболе, содержала в себе указание на ее геометрический центр. Возможные виды связей между наблюдателем и наблюдаемым: 1) отношения между объектами, 2) отношения между объектом и субъектом и 3) отношения между субъектами. Религия существует в пределах 2 и 3, наука — 1 и 2, искусство — 1, 2 и 3. Если в науке персональное *я* наблюдает вещь, расположенную в пространстве, то в искусстве одно лицо видит второе при референтно-ценностном посредничестве третьего лица.

Являясь двумя вариантами реализации человеком возможностей своего личного видения мира и прагматического применения «голоса», наука и искусство различаются в той мере, в какой доминирует в каждом отдельном случае один из двух взаимодополняющих и, по мере возможности, вытесняющих друг друга процесса: персонализации и овеществления предмета видения. Такого рода научное овеществление легко прилагается к человеку — например, в анатомии и физиологии. В искусстве вектор направлен в противоположную сторону, предмет описания облачается в тот или иной формат персонификации, становится личностью, обладающей неповторимой внешней выраженностью, своим «лицом»⁸. В философии и науке человек может быть объектом или субъектом описания, в искусстве он выступает как объект и субъект одновременно, принципиально данный с точки зрения третьего лица. В этом заключается ценность и незаменимость искусства для общества, заинтересованного в своем развитии; коммуникативная устойчивость такой системы значительно выше любой другой, основанной на прагматике науки (например, «научный коммунизм») или религии (теократия).

В обоих случаях — и в научной, и в эстетической коммуникации, происходит порождение смысла в виде вопроса, требующего ответа, и в виде ответа, порождающего новый вопрос. Различие выражается в том, что идеалом научного диалога является постепенное выхолащивание из информации персональной ее окраски и следов личного видения. Эта задача решается, например, с помощью научных конференций, интегрирующих мое личное видение проблемы в общее системное знание о предмете. Начиная с оригинального и продуктивного личного видения ученого, наука формирует на его основе «объективное» знание о неких структурных особенностях бытия, отказываясь от персональной точки зрения породившей ее личности, деперсонифицируется, облачаясь в форму безличного системного знания. Искусство, напротив, начиная с персонального анализа каких-то общих представлений о мире (выработанных другими и порожденных личными наблюдениями) и опираясь на достигнутую той или иной культурой картину мира, сосредоточивается на жесткой персонификации репрезентируемых точек зрения на мир, различных и продуктивных именно своими отличиями от всех остальных. Эта персонифицированная точка зрения на мир в области словесного творчества образует смысловую форму литературного героя и его, как указывает Бахтин, «внутреннее место, которое он занимает в едином и единственном событии бытия, его ценностную позицию в нем, — она изолируется из события и художественно завершается»⁹.

⁸ «...Всякое целое (природа и все ее явления, отнесенные к целому) в какой-то мере лично» (Бахтин М. М. К философским основам гуманитарных наук. С. 7).

⁹ Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности. С. 206.

Система границ, которая определяет целое героя (героев), есть главное основание художественной формы.

Таким образом, наука идет по маршруту отказа от личного к безличному как идеалу, где точки зрения унифицированы и взаимозаменяемы, искусство — в противоположном направлении, от безличного к личному, где точки зрения на мир принципиально незаменимы и незаменимы. Однако это один и тот же маршрут, сохраняющий в себе возможность движения в обе стороны, предполагая в пределах общего для них культурного пространства своего рода принцип дополнительности. Примеров такого рода обратного или вариативного движения в истории культуры немало.

Отличие искусства от науки — в опосредованном формировании видения мира, не из чувственно воспринимаемого материала наличной действительности, как это происходит в естествознании, но с помощью формирования условного мира, данного глазами *третьего*, описанного *вторым*. Его тернарная структура коренится в двойной событийности художественного текста, порожденной наррацией как персональным свидетельством о мире и о себе в мире с принципиальной опорой минимум на две другие точки зрения на мир.

Названные типы культурной коммуникации связывает их диалогический характер: в основе их информационной системы лежит принцип взаимодействия как минимум двух точек сознания, одна из которых совмещена с познающим мир человеком, а все другие могут иметь реальный или виртуальный (фикциональный) характер. Каждая из них обладает своим кругозором и своим окружением, которые всегда нетождественны друг другу. Во всех случаях мы имеем дело с диалогическими отношениями между текстами и внутри текстов, и эти отношения не сводимы к чисто лингвистическому пониманию, смысл здесь находится не в предикате или синтагме, но расположен между двумя точками сознания, принадлежа им обеим. Онтологически легитимные высказывания о мире могут принадлежать *мне*, *тебе* или *ему* (*им*), границы между *своим* и *чужим* словом могут смещаться, между ними идет борьба; одни и те же явления реальности по-разному воспринимаются как принадлежащие *мне* или *тебе*, сама граница между *мною* и *тобой* пролегает для каждого из нас по-своему.

Формат контакта двух точек сознания в реальном пространстве может быть тройным: отчуждение, слияние и диалог. При отчуждении *я* от всего *другого* возникают субъектно-объектные отношения, в поле которых развивается наука. При возникновении уверенности, что именно в конкретном *ином* пребывает истина, возникает религия. При предположении в *другом* возможности истины в той же мере, в какой она присуща *мне*, возникает этический диалог как предпосылка эстетических отношений.

В религии идеальное видение мира со стороны *другого* образует закон для *меня*, мера нарушения которого является мерой *моего* отпадения от истины. В науке иное сравнительно с *моим* видение мира, как и *мое* личное видение, есть

равновесный участник процесса понимания реальности: мера нашего согласия в форматах видения мира является мерой нашего общего движения к истине. Искусство выработало способ сохранить цельными и нерушимыми наши индивидуальные видения, вместе с тем сделав возможным продуктивный и полезный контакт между ними. Для решения неустрашимого конфликта между *я* и *ты* художественный текст предлагает нам онтологический язык *третьего*, который становится агентом конвергенции наших персональных мировоззренческих отличий и тем самым создает возможность диалога между нами на основе формируемого в этой зоне промежуточного креолизованного языка.

И в науке, и в искусстве понимание есть процесс обращения результатов чужого видения в *мой* личный опыт, процедура перевода знаний, полученных с позиции мировосприятия *иного* в пространство *моего* личного кругозора. Для разрешения конфликтной ситуации, связанной с априорной непримиримостью двух видений мира, *моего* и *твоего*, выработан ряд вариантов ее преодоления. Основой для решения проблемы является тот факт, что этическое включает в себя эстетическое, подобно тому как двухмерное пространство (плоскость) включается в трехмерное (объем). Об этом писал Бахтин: «...для эстетической объективности ценностным центром является целое героя и относящегося к нему события, которому должны быть подчинены все этические и познавательные ценности; эстетическая объективность объемлет и включает в себя познавательно-этическую»¹⁰. Поэтому если в науке слово описания тяготеет к точному общепринятому термину, который тем лучше, чем более узким значением обладает, в искусстве оно оказывается наделенным особым значением, влагаемым в него говорящим, образуя индивидуальный поэтический язык, приспособленный для самовыражения определенного *я*. Если в науке предметом изучения является «объект», который описывается *мною* как «субъект научного действия», то в искусстве реальность оказывается лишь площадкой для взаимодействия *я* и *ты* в процессе нашего общего внимания к *нему* как потенциальному носителю ценного для нас знания. Бинарная структура процесса познания обращается в тернарную. Эстетическое начинается с момента чужой оценки практического события, связывающего два персональных видения мира, находящихся в диалоге. Это не просто оценка чужой оценки, но оценка смысла и результата этического взаимодействия между *вторым* и *третьим*. Художественная коммуникация имеет тернарный и двухуровневый характер, в отличие от этической, обладающей одноуровневой и бинарной структурой. Возможно, именно об этом думал А. С. Пушкин, говоря о поэтическом «треножнике», который тщетно колеблет «толпа»¹¹.

¹⁰ Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности. С. 96.

¹¹ Пушкин А. С. Поэту («Поэт! Не дорожи любовью народной...») // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. Т. 3. М.; Л., 1948. С. 223.

Поскольку предметом внимания нарратора всегда являются минимум две точки зрения на мир, художественный текст проявляется как «двухголосное слово»¹². Взаимодействие между этими минимум тремя точками нельзя разделять на отдельные этические диалоги, они выступают как единый полилог, базируясь на нарративе как бытийном свидетельствовании *первого* о *третьем* за счет внимания к ним обоим *второго*. В переводе на язык грамматики это отношение *я* к тому, как *ты* по-своему видишь *его*, при этом каждое из названных лиц может переместиться на любую из двух других позиций.

Наука предполагает универсальность и заменимость моего бытийного места, на котором может расположиться любой другой, увидев мир с позиции, которая воплощена в принятых точных категориях; это подобно креслу в зрительном зале театра, доступ к которому открыт для каждого, кто способен его занять. В религии человек покидает свое онтологическое место как заведомо ложное, устремляясь к *Другому* как онтологической перспективе: изменив свое расположение в мироздании, изменить себя, и тем самым спастись; индивидуум сливается с *Другим* как априорно наилучшим или идеальным. В искусстве человек сохраняет свое место, каким бы оно ни было, в роли «своей колокольни» оно для него незаменимо и незаместимо, это обеспечивает ему возможность видения мира по-другому, но иными средствами по сравнению с теми, которые предлагает наука. Искусство в этом смысле есть способ сохранения памяти об индивидуальности; собственно, этим и определяется его культурное значение: только в искусстве возможно формулирование экзистенциального раскрытия человека как телесно воплощенной и свидетельствующей о себе точки мирового сознания. Персональная точка видения мира становится здесь целью изображения, которая оказывается не преодолеваемым фактором, не средством достижения цели, а целью и объектом изображения, своего рода самостоятельной ценностью, существующей безотносительно к чему бы то ни было. Отличие искусства от религии заключается в отказе художественной мысли от руководящей и априорно истинной точки видения: если в религии такая точка одна и все остальные образуют относительно нее некое «созвездие», если в науке выстраивается «табель о рангах» разных точек зрения на мир, то в искусстве принципиально любая точка видения мира может быть на некоторое время или навсегда признана «главной» и доминирующей. Точки сознания в искусстве лишь испытываются на истинность, но никогда не занимают позицию «истинной навсегда». Поэтому сама попытка навязать извне художественному тексту какой-либо код, заведомо принятый за «истинный», уничтожает смысл произведения. Такого рода приложения к текстам русской литературы жестких нормативных кодов не раз предпринимались в литературоведении; иногда они были связаны с модой

¹² Бахтин М. М. Проблема текста. С. 314.

на какую-либо общественно-политическую доктрину, а в ряде случаев применялись из конъюнктурных соображений. Известно, что тексты русской литературы профильтровывались через марксистский код, фрейдистский код, православный код и другие идеологические системы. Эти попытки не давали и не могли дать никаких ощутимых научных результатов, одновременно разрушая эстетическую систему произведения и обращая художественный текст в свою противоположность, научный или религиозный документ. Однако произведение искусства ненормативно по своей сущности, и сведение его смысла к манифестации какой-либо определенной идеологии отрицает его значение как художественного текста, основанного на полилоге нескольких ценностно равнозначных и не сводимых друг к другу точек зрения на мир.

Культура есть механизм общественной памяти, и одним из компонентов ее структуры является традиция. В религиозном познании нет маршрута сдвига представлений, идеал не должен искажаться, он принимается как неколебимый. История религии основана на регистрации тех или иных отклонений от идеала и описании принятия или преодоления этих отклонений. В науке традиция выглядит как последовательность принятия различных гипотез, каждая из которых опровергает или развивает предыдущие и в свою очередь является кандидатом на опровержение со стороны будущих гипотез. Это напоминает последовательность натуральных рядов чисел. В искусстве не существует заведомой определенности в области смены друг другом различных точек видения мира и соответствующих им разных картин действительности. Разумеется, возможны традиции в гуманитарной науке; они связаны с фиксацией различных модусов видения окружающей действительности и созданием типологических моделей, сгруппированных по определенным параметрам. Взаимная дополняемость науки и искусства открывается в различиях между объектом наблюдения и способом видения этого объекта. Ясно, что одно не исключает другого, напротив, не существует без него. Если наука ищет причины явлений, сводя их в систему закономерностей или законов, формулируя уравнения и правила, то искусство анализирует отклонения от этих законов, вызванные тем несомненным обстоятельством, что каждый человек являет собой уникальное, неповторимое существо, которое в чем-то выходит за рамки исследованных прецедентов и нарушает некоторые предпосылки и ожидания. Наука изучает то, что может повторяться, т.е. носит закономерный характер; с этим связан вопрос о гуманитарной науке, описывающей различные варианты расположения бытийных точек в социуме, заведомо не сводимых к заранее определенным правилам. Двусмысленное противопоставление «точных» и «гуманитарных» наук связано с путаницей между 1) текстом как предметом научного анализа и 2) предметом описания того текста, который изучается данной наукой. В первом случае это текст как система знаков, во втором — некая личная точка зрения на мир, реализованная в виде «художественного мира».

Так называемое «чистое искусство» и так называемая «точная наука» выступают в виде абстракций, которые оказались полезными для истории культуры, формируя своего рода полюса, между которыми в разной степени удаленности друг от друга расположились попытки человека понять и описать окружающий мир. «Точная наука» репрезентировала чистое знание, лишенное всяких следов персонального видения, знание как таковое, объективное (значит, лишенное всякой субъективности). «Чистое искусство» актуализировало персонализацию информации о мире, личного видения как такового, отрицая возможность «объективной» оценки полученных посредством этого видения результатов. Заметим, что и в том, и в другом случае речь идет о неких абстракциях, в реальности недостижимых: в произведении искусства всегда присутствует объективированная информация социально-экономического плана, без которой контакт между автором и реципиентом был бы невозможен; в науке, даже в случаях выявления максимально общих законов бытия (геометрия Ньютона или Лобачевского, математические законы, законы генетики) всегда играла роль индивидуальность ученого, часто тот или иной закон напрямую связывается с личным видением конкретного человека, как бы сказал Бахтин, его «избытком видения»: «мир Минковского», «механика Ньютона» и др. Сюда же относятся различные, часто несовместимые персональные интерпретации одних и тех же законов физики. Задача ученого — описать какое-либо свойство окружающей реальности, опираясь на известные методы или придумав для этого какие-то свои, задача художника — описать замысленную им точку зрения на мир, извлеченную из ресурсов своего «избытка видения», и «облачить во внешнюю плоть» художественного мира, помогающего реципиенту правильно установиться на ней¹³. В начальной точке движения нет различия между научным и художественным творчеством, оно сказывается только в движении либо к формированию своеобразной точки зрения на мир, окруженной свойственной ей условной реальностью (художественный текст), либо к общей, свойственной современному уровню «научной картине мира», с большой желательностью ее совпадения реальностью (научный или научно-публицистический текст). Здесь сказываются принципиальные различия между вещью как объектом описания и *иным* сознанием как объектом описания. В художественном тексте другое сознание трактуется как уникальная самоценная и самодостаточная точка видения мира. В научном тексте человек представлен одним или несколькими его параметрами. Предметом философского анализа является определенная, заведомо безличная точка зрения на мир, претендующая на статус «истинной» или, по крайней мере, продуктивной.

Понимание здесь связано с отказом, временным и/или условным, от своего «кругозора», с попыткой заменить его или скорректировать кругозором

¹³ Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности. С. 109.

чужим (или общим). Понимание есть жертва, так как мера принятия чужого видения измеряется тем, насколько я готов отказаться от собственного видения, которое определяется системой моих ценностей.

В научной практике естествознания всегда в какой-то степени присутствует аксиологически-индивидуальный аспект видения мира конкретным ученым, влияя на способ решения им научной задачи и осмысление результатов. Если свойство «гуманитарности» науки связывать с влиянием на научную практику персонального видения мира, то оказывается, что любая наука отчасти «гуманитарная». Абсолютно негуманитарных наук не может существовать до тех пор, пока выбор предмета научного исследования, метода его изучения и способа осмысления полученных результатов принадлежит человеку как индивидуальному сознанию, оформленному в биологическую структуру и необходимо обладающему своим «избытком видения» и своим «слепым пятном».

В этом смысле между гуманитарной и «точной» наукой нет никакого принципиального различия: в обоих случаях речь идет о систематическом описании и претензии на общее согласие в определенных представлениях о предмете описания. «Неточных» наук не существует по причине их явной невосребованности культурой; гуманитарные и естественные науки не отличаются по этому параметру. Отличие лишь в том, что естественные науки имеют дело с вещью, сосредоточиваясь на «окружении» человека, гуманитарные же науки имеют своим предметом «кругозор» человека, репрезентированный в художественном тексте в виде «художественного мира».

Различие между физикой, например, и литературоведением наблюдается в вопросе о предмете описания: теоретическая физика имеет дело с абстрактными понятиями, связанными с определенной картиной мира, а теоретическая поэтика — с такими же абстрактными понятиями, описывающими параметры определенного рода или типа персональных видений окружающей действительности. Если бы в художественном произведении не было условной реальности («художественного мира»), но присутствовал бы реальный мир (или его копия, отражение), то литературоведение исчезло бы за ненадобностью как совершенно лишнее. По этому пути шли вульгарные социологи начала XX в., отменяя гуманитарные науки или заменяя их «точными»; фактическим смыслом этой процедуры отмены поэтики была замена неповторимой жизненной позиции конкретного индивидуума общественным значением его опыта социальной практики. Личное *я* в такой эстетике овеществлялось, коренным образом меняя свой смысл и структуру.

Текст как персональное или коллективное свидетельство о бытии обладает тем, что Лотман называл «текстовым смыслом», а Бахтин — «свободным ядром текста»¹⁴. Одновременно с этим каждая из моделей — в науке, искусстве

¹⁴ Бахтин М. М. Проблема текста. С. 310.

и религии — по-своему располагает точку зрения в ее отношении к реальности. Искусство есть одновременно и метанаука, и метарелигия: оба процесса конструирования картины мира становятся предметом сочувственного внимания и понимания *третьего*, описывающего усилия двоих, связывающих свои видения мира в диалог.

Поиск точкой сознания своего онтологического места в мире есть нарратив постольку, поскольку свидетельство о своем бытии формируется в авторство: от него не случайно отказывалась Церковь, подчиняя человека воле Автора Всего. Оно имеет относительное значение в науке, где любая гипотеза, независимо от ее выдающегося значения сегодня, обречена на опровержение или изменение завтра. В искусстве авторство имеет абсолютное значение потому, что опирается на иную точку зрения как заведомо не сводимую к *моей* и одновременно ценностно равную ей — в умозрении, или на *третьего*. Речь, разумеется, идет не только об означающих и означаемых каких-то знаков и знаковых систем. «Говорением» в значении онтологического свидетельства может выступать молчание как значимое отсутствие, например «Черный квадрат» Малевича и другие «вещи, чреватые словом», о которых писал Бахтин¹⁵.

Имперсональному интертексту, лишённому точек сознания и живущему помимо автора за счет бесконечного непроизвольного самоискажения и самоцитирования, который вычитала из Бахтина Юлия Кристева¹⁶, Бахтин противопоставляет тотальный диалогический контекст, который состоит из бесконечного множества персональных и ответственных точек сознания Целого, которые вспыхивают и гаснут, образуя то мерцание смысла, которое мы называем мировой культурой. Этот тотальный контекст Бахтина так же бесконечен, как и продуцированный из него интертекст Кристевой: «это <...> бесконечный диалог, где нет ни первого, ни последнего слова», однако, в отличие от безличного интертекста, «контекст всегда персоналистичен»¹⁷.

Образующие смысловое пространство свидетельства о мире вступают друг с другом в сложные отношения, создавая многоуровневые информационные модели и приобщая их авторов к тотальному полилогу мировой культуры. Лишённый точек сознания интертекст есть абстракция, заводящая в тупик,

¹⁵ Бахтин М. М. Рабочие записи 60-х — начала 70-х годов. С. 425.

¹⁶ Кристева Ю. Разрушение поэтики // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. М., 2000. С. 458–483. В то время как Бахтин обосновывает необходимость *третьего* как условия возникновения эстетической коммуникации, Кристева доказывает прямо обратное: «Автор не является высшей инстанцией, способной удостоверить истинность этого дискурсного столкновения... Не существует “третьего” лица, объемлющего противостояние двух других...» (Там же. С. 469).

¹⁷ Бахтин М. М. Разрозненные листы // Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. М., 2002. С. 432.

своего рода теоретический суицид. Предвидя неадекватное прочтение своей мысли о тотальном контексте со стороны неомарксистов и гегельянцев, Бахтин заметил, что если «мы превратим диалог в один сплошной текст, то есть сотрем разделы голосов (смены говорящих субъектов), что в пределе возможно (монологическая диалектика Гегеля), то глубинный (бесконечный) смысл исчезнет (мы стукнемся о дно, поставим мертвую точку)»¹⁸. Эту мертвую точку поставили концепцией «смерти автора» Р. Барт и Ю. Кристева, заставив целое поколение литературоведов больно «стукнуться о дно» в точке, где исчезает и становится невозможен всякий смысл.

Точка зрения человека на мир, с чреватым авторством «избытком видения», есть его главное достояние и опора его бытия как личности. «Смерть автора» оказалась возможна в ситуации, когда текст расположен не между двумя ищущими смысл мироздания сознаниями, а между человеком и реальностью. Например, в лингвистике у текста нет автора, точнее, нет необходимости в нем как в категории. Тяга к лингвистике у некоторых литературоведов есть признак подмены эстетических отношений в структуре текста научными или религиозными; тяга к литературоведению у некоторых лингвистов есть признак методологической неудовлетворенности филолога изучением текста помимо той персональной онтологической позиции, которая в нем заключена на уровне «автора».

В рамках онтологической связанности того, что говорит и делает человек, с его бытийной ценностной позицией не существует и не может существовать текста, лишённого автора. Автор как ответственный за свое свидетельство «голос» бытия есть основной ген культуры. Индивидуальности, обладающей своим неповторимым «избытком видения», соответствует главный продукт его «голоса» — его высказывание о мире, которое выражает «нечто до него никогда не бывшее, абсолютно новое и неповторимое, притом всегда имеющее отношение к ценности (к истине, к добру, красоте и т. п.)»¹⁹. Другое дело аксиологическая релевантность этого автора, смысловая ценность его свидетельств — она может быть великой и ничтожной. Онтологическая ценность авторства связана с ценностью этической (жертвы и ответственности) и ценностью культурной (как основного способа связи между индивидуальностями).

В искусстве человек понимается как свидетельствующее о себе и о мире бытие, неисчерпаемое и потому бесконечное. Чем ближе человек к этой функции свидетельствования (авторства), тем ближе к вечности и бесконечности мироздания. С другой стороны, задачей гуманитарной науки становится необходимость увидеть закономерности в описаниях этих текстуально выраженных точек зрения на мир.

¹⁸ Бахтин М. М. Рабочие записи 60-х — начала 70-х годов. С. 424.

¹⁹ Бахтин М. М. 1961 год. Заметки. С. 330.

Оправданность художественной коммуникации и искусства в целом определяется тем, что предметом науки может быть всё что угодно, кроме одного — познающего мир сознания. Нарративный текст есть выражение определенно-го ракурса видения мира, данного в глазах и в оценке другого ракурса видения и представленного третьему. Стремление к истине достигается здесь не отождествлением с заведомо данным образцом или не добавлением моей информации в «общий котел» науки, но за счет сравнительного анализа и взаимного учета нескольких, минимум трех точек зрения на действительность.

Если культура — это найденная человечеством смысловая основа его существования, то полилогические отношения точек зрения в религии, науке и искусстве являются тем способом, каким происходит это «приращение смысла». Многоуровневая коммуникативная структура, которую питает онтологическая непреднамеренность человеческого бытия, порождает сложную систему взаимодействий точек зрения на мир, в которых происходят эволюции и мутации ценностных систем, динамическое взаимодействие пространственных и нравственных позиций. Специфическую роль в культуре играет художественный процесс, в котором точки зрения на мир не замкнуты в жесткой иерархии «субъект–объект», но за счет привлечения третьей точки, своего рода равновесного начала, могут менять свои позиции, выступая в роли свидетеля-повествователя, героя-актера и адресата (реципиента, свидетеля-судьи). «Эти отношения глубоко своеобразны и не могут быть сведены ни к логическим, ни к лингвистическим, ни к психологическим, ни к механическим или каким-либо другим природным отношениям. Это особый тип смысловых отношений, членами которых могут быть только целые высказывания»²⁰, за каждым из которых стоит персональная пространственно-нравственная позиция, незаместимый и неповторимый голос точки сознания.

Условный художественный мир, сопутствующий каждому из таких онтологических свидетельств, оказывается объектом изучения постольку, поскольку он несет информацию о той точке зрения, окружением которой он оказался и свидетельством о бытии которой он является. Тем самым гуманитарные науки (например, литературоведение) представляют собой своего рода мета-метаописания точки зрения на мир, которая становится научным объектом, будучи включена в двуступенчатый полилог художественной коммуникации. В этом смысле гуманитарные науки служат делу онтологического оправдания человека, возможно, не в меньшей степени, чем философия или искусство. Не случайно мы имеем массу примеров, когда научные исследования о творчестве того или иного писателя воспринимались как философские и художественные достижения.

²⁰ Бахтин М. М. 1961 год. Заметки. С. 303.

Гуманитарные науки описывают то, каким образом можно увидеть и воспринять окружающий нас мир в виде систематического знания о некоей персональной системе ценностей. Естественные науки — то, что можно увидеть и понять, используя набор принципов видения, созданных культурой²¹. Бывает, что гуманитарную науку понимают как поле деятельности, где научная методология не обязательна, склоняясь к художественной эссеистике. Особенно страдает от этого литературоведение. Тем самым научные цели подменяются целями изучаемого художественного текста: прояснить с помощью формирования специфического художественного мира ракурс видения мира с определенной точки зрения. Таким образом, гуманитарная наука может «пострадать» от собственного объекта описания.

В настоящее время гуманитарная и «точная» науки сделали существенные шаги навстречу друг другу: гуманитарные науки всё чаще используют методологию и инструментальные средства естественных наук, естественные науки всё чаще признают неразрывной связь между способом видения человека и формируемой им картиной мира. В свое время М. Бахтин пророчествовал о будущей единой науке, которую предлагал назвать «философия выражения», предметом изучения которой могло бы быть «поле встречи двух сознаний» в атмосфере «абсолютного сочувствия» — поиск человеком своих бытийных опор, свойств окружающего мира с учетом и даже сосредоточенностью на «избытке видения» индивидуального «голоса» каждого конкретного человека и на свидетельствующей о себе и о мире точки сознания.

Описанные форматы коммуникации являются в равной степени необходимыми, взаимодополняющими друг друга компонентами культуры, которая представляет собой память общества о бытийных свидетельствах разных индивидуальностей, живших или живущих на Земле. Упадок или исчезновение одного из этих трех основных языков культуры может привести к тяжелым последствиям, искажая информационные следы умерших людей и уводя на неверный путь ныне живущих. Тернарная эстетическая коммуникация является основным гарантом бытийной устойчивости персональной точки зрения на мир с ее окружением и всеобщим контекстом. Кроме того, для России, культура которой всегда держалась на письменном слове, гуманитарные науки имеют фундаментальное значение, определяющее ход отечественной истории в не меньшей степени, чем политика и экономика.

²¹ Ср. замечание М. М. Бахтина: «Гуманитарные науки — науки о человеке в его специфике, а не о безгласной вещи и естественном явлении <...> человек в его человеческой специфике всегда выражает себя (говорит), то есть создает текст (хотя бы и потенциальный). Там, где человек изучается вне текста и независимо от него, это уже не гуманитарные науки» (Бахтин М. М. Проблема текста. С. 311).

5.2. О «металингвистике» М. М. Бахтина

«Металингвистика», провозглашенная М. М. Бахтиным в последний период его научного творчества (конец 1960-х — начало 1970-х гг.) в качестве альтернативы всем существовавшим к этому времени теоретико-литературным доктринам, может быть воспринята как некая «эстетическая лингвистика», намекающая на перенос языковедческих научных принципов и методологий в сферу изучения литературного произведения. Несмотря на то что, начиная с известной работы Р. Якобсона «Лингвистика и поэтика» (1956)²², наукой довольно ясно осознана методологическая ущербность такого подхода, связанного с тем, что смысл и структура художественного текста расположены за пределами возможностей естественного языка, на уровне языка поэтического, состоящего не из слов, но из художественных знаков²³, попытки такого рода продолжают множиться²⁴. Особенной популярностью пользуется концепция Дж. Остина²⁵, которая предлагает развернутую типологию дискурсов в пределах отдельных высказываний, однако это не выглядит столь же убедительно при анализе литературного произведения в целом.

Как будто предвидя такой поворот, Бахтин в одной из своих ранних работ предупреждал, что при «осуществлении слова как знака» вопрос о субъекте высказывания «чрезвычайно усложняется»²⁶. Эти и другие претензии Бахтина к такого рода теоретическим экспериментам связаны с тем, что

²² См.: Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». М., 1975. С. 193–230.

²³ Лотман Ю. М. Структура художественного текста. С. 19–37.

²⁴ См., например: Шмелев Д. Н. Слово и образ. М., 1964; Чернухина И. Я. Очерк стилистики художественного прозаического текста. Воронеж, 1977; Новиков Л. А. Художественный текст и его анализ. М., 1983; Купина Н. А. Смысл художественного текста и аспекты лингвистического анализа. Красноярск, 1983; Остин Дж. Л. Слово как действие // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 17: Теория речевых актов. М., 1986; Сёрль Дж. Р. Классификация иллокутивных актов // Там же; Стросон П. Ф. Намерение и конвенция в речевых актах // Там же; Арутюнова Н. Д. Речевой акт // Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990; Шапский Н. М. Лингвистический анализ художественного текста. Л., 1990; Богданов В. В. Речевое общение. Прагматические и семантические аспекты. Л., 1990; Богданов В. В. Текст и текстовое общение. СПб., 1993; Рогова К. А. О филологическом анализе художественного текста // Художественный текст: Структура. Язык. Стил. СПб., 1993; Вежбицка А. Речевые жанры // Жанры речи. Саратов, 1997; Болотнова Н. С. Филологический анализ текста. Ч. I. Томск, 2001; Формановская Н. И. Речевое общение: коммуникативно-прагматический подход. М., 2002.

²⁵ Дж. Остин предложил типологию речевых актов, включающих в себя различные «модусы говорения» (Остин Дж. Слово как действие // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 16. М., 1985).

²⁶ Волошинов В. Н. Марксизм и философия языка. Основные проблемы социологического метода в науке о языке. Л., 1929. С. 102.

лингвистика, по его мнению, увлекаясь грамматическими формами в поиске скрывающегося в этих формах смысла, одновременно «отвлекается» от «некоторых сторон конкретной жизни слова. Но как раз эти стороны жизни слова, от которых отвлекается лингвистика, имеют для наших целей перво-степенное значение»²⁷. Стоит заметить, что эти «цели» и по сей день остаются фундаментальными основаниями существования науки о литературе. На протяжении всей своей жизни Бахтин настаивал на том, что исследование литературных произведений должно опираться «не столько на лингвистику, сколько на *металингвистику*, изучающую слово не в системе языка и не в изъятом из диалогического общения “тексте”, а именно в самой сфере диалогического общения, то есть в сфере подлинной жизни слова. Слово не вещь, а вечно подвижная, вечно изменчивая среда диалогического общения. Оно никогда не довлеет одному сознанию, одному голосу»²⁸; диалогические отношения «внелингвистичны», и потому требуется специальная наука, которая бы выходила «за пределы лингвистики», имела бы «самостоятельный предмет и задачи»²⁹. В своей известной монографии о Достоевском, в каждом из двух ее вариантов, Бахтин указывал на двупланность, двусмысленность слова героя «о себе и о своем мире», свидетельствующего о бытии личности человека³⁰, совсем не случайно при этом высоко оценивая художественные и теоретические искания символистов, углублявшихся в онтологию слова³¹.

Заявленная Бахтиным наука, «металингвистика», — не просто оригинальное название всего того, что уже давно было известно. Каждая дисциплина имеет свой научный принцип, для металингвистики он также должен существовать — и он есть, хотя и лапидарно, с массой недоговоренностей, но всё же прописанный в работах ученого. Чтобы актуализировать научную парадигму металингвистики, обратим внимание на некоторые идеи Бахтина, менее других изученные и осмысленные.

Бахтин выдвинул требование, чтобы в корректный подход к литературному произведению входил учет всех связей между всеми высказываниями, из которых оно состоит, во всей их возможной полноте. «Металингвистика», таким образом, обращает диалог как одно из свойств дискурса в фундаментальный научный принцип, противостоящий всем проявлениям монологизма

²⁷ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 242.

²⁸ Там же. С. 225.

²⁹ Там же. С. 205.

³⁰ Бахтин М. М. Записи лекций по истории русской литературы // Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 2. М., 2000. С. 311, 322.

³¹ «На почве символизма и появились впервые литературоведческие работы, подходившие к поэтическому искусству по существу» (Медведев П. Н. Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику. Л., 1928. С. 82).

в филологии и смежных областях знания³². Стимулом, который подвиг Бахтина к такому шагу, стали теоретические спекуляции вокруг «несобственно-прямой речи», начавшиеся в 1960-х гг., сводившие самые различные варианты «чужой речи» к «высказываниям», от которых были отсечены все «лишние» референции и отзывы на чужое слово³³. Проводя линию, разграничивающую сферы возможного применения таких концепций и намечая принцип своей научной доктрины, Бахтин писал: «Лингвистика и металингвистика изучают одно и то же конкретное, очень сложное и многогранное явление — слово, но изучают его с разных сторон и под разными углами зрения. Они должны дополнять друг друга, но не смешиваться. На практике же границы между ними очень часто нарушаются»³⁴.

Неприятие Бахтиным лингвистических методов изучения художественного произведения было настолько сильным, что в 1960-х гг. он пришел к отрицанию понятия «текст» на том основании, что в реальном художественном произведении звучит одновременно множество «голосов», следовательно, «тотальный смысл» высказываний меняется в тот же момент, когда на них «падают рефлексии других голосов»³⁵. В основе всего, что написано Бахтиным, лежит принцип: в пределах художественного произведения нет места монологу, все коммуникативные отношения на всех уровнях имеют диалогическую и к тому же отнюдь не только словесную форму, именно поэтому эстетические объекты выходят «за пределы лингвистики, то есть являются металингвистическими»³⁶. Отсюда понятно, что для уточнения научного принципа металингвистики необходимо более внимательно присмотреться к структуре коммуникации эстетического объекта, а именно к тем ее особенностям, которые актуализировал Бахтин. В основе этой модели лежит множественная (минимум тернарная) аксиологическая и семантическая связь между субъектами видения, а также двухуровневая (минимум двухступенчатая) система оценки явлений и происшествий — механизм образования событийности.

Бинарная модель, лежащая в основании практически всех структурно-семиотических моделей, удобна, легка для осмысления и применения, однако следует признать, что Бахтин прав, и в основании художественной

³² О возникновении в трудах Бахтина термина «металингвистика» см.: *Бахтин М.М.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 5. М., 1997. С. 620, 629–631, 657.

³³ См.: *Ковтунова И.И.* Несобственно-прямая речь в языке русской литературы. М., 2010.

³⁴ *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. С. 203.

³⁵ *Бахтин М.М.* Проблема текста. С. 322. Эта идея подвигла Ю. Кристеву к созданию термина «интертекст», который, правда, самоуничтожаясь и теряя первоначальный смысл, сегодня часто употребляется в значении «контекст».

³⁶ *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. С. 247. См. также: *Садецкий А.* Открытое слово: Высказывания М. М. Бахтина в свете его «металингвистической» теории. М., 1997. С. 41–48.

коммуникации всё же лежит не плоская бинарная схема, но как минимум тернарная и двухуровневая. Эта идея воспринимается с таким трудом из-за многовековой привычки к антитезам, укоренившейся в мировой науке. Нельзя сказать, что Бахтин на пути преодоления этой традиции был первым. «Требуется “интеллектуальное усилие”, — заметил К. Лоренц, — чтобы подавить в себе общечеловеческую склонность ошибочно толковать различия, усматривая в них противоречия. Деление мира явлений на пары противоположностей — это врожденный принцип упорядочения, априорный принудительный шаблон мышления, присущий человеку с древнейших времен. Вытекающая из него склонность образовывать дизъюнктивные (взаимоисключающие) понятия становится у некоторых мыслителей просто непреодолимой. Но сколь бы ни была важна эта склонность мышления как общий упорядочивающий принцип, настоятельно необходимо ее контролировать»³⁷. Мышление исключительно бинарными оппозициями порождает множество проблем не только научно-методологического плана, но и в сфере этико-психологической, сужая возможности научного поиска и навязывая мирозданию и его репрезентациям в художественных произведениях структуры, которыми они обладают далеко не всегда.

На протяжении всей своей жизни Бахтин боролся с претензиями свести структуру художественного произведения к набору монологических бинарных отношений, будь то перенесение на эстетический объект методов языкознания³⁸ или структурализма 1950–1960-х гг.³⁹ Именно борьба с плоским монологизмом заставила М. М. Бахтина выдвинуть тезис о металингвистике, влияние которой на концепцию «семиосферы» Ю. М. Лотмана представляется несомненным. Лотмановская мысль о тотальном семиозисе в мироздании — еще одно избавление от жесткого диктата бинаризма⁴⁰. Освобождаясь от плена

³⁷ Лоренц К. Обратная сторона зеркала. М., 1998. С. 402.

³⁸ «Диалогические отношения между высказываниями, пронизывающие также изнутри и отдельные высказывания, относятся к металингвистике. Они в корне отличны от всех возможных лингвистических отношений элементов как в системе языка, так и в отдельном высказывании. Металингвистический характер высказывания (речевого произведения). Смысловые связи внутри одного высказывания (хотя бы потенциально бесконечного, например, в системе науки) носят предметно-логический характер (в широком смысле этого слова), но смысловые связи между разными высказываниями приобретают диалогический характер (или, во всяком случае, диалогический оттенок). Смыслы разделены между разными голосами. Исключительная важность голоса, личности» (*Бахтин М. М.* Проблема текста. С. 321).

³⁹ См. об этом комментарий к статье «Проблема речевых жанров» (*Бахтин М. М.* Полн. собр. соч.: В 7 т. Т. 5. С. 540–562).

⁴⁰ Следует отметить, что в качестве некоей соединительной ткани между бахтинской «металингвистикой» и исканиями структуралистов, преодолевающих ограниченность лингвистического подхода к художественному тексту, выступила идея «транслингвистики», предложенная Роланом Бартом, в рамках которой предлагалось изучать языковые

лингвистики, уводящей направление поиска в сторону, Бахтин рассматривает эстетический феномен как продукт реализации избытка видения нескольких «голосов», выражающих онтолого-ценностные позиции не сводимых друг к другу точек сознания, каждое слово которых есть одновременно отражение других высказываний и фактор влияния на них.

Точка присутствия в каком-либо пространстве является необходимым основанием для формирования смысла, определяя возможность по-новому разделить мир на предметы и вещи. Выражая тем самым мнение довольно большого числа литературоведов, Р. Барт сводил цель словесно-эстетической деятельности к намерению «институционализировать субъективность», понимая ситуацию как контакт личного *я* и общества⁴¹. Здесь снова возникает тот самый бинаризм, с которым боролся Бахтин, утверждая, что понимание искусства, игнорирующее его тернарную природу, ошибочно, потому что сводит объем к плоскости, разрушая структуру эстетической коммуникации: «Если герой и автор совпадают или оказываются рядом друг с другом перед лицом общей ценности <...> кончается эстетическое событие и начинается этическое (памфлет, манифест, речь, обвинительная речь, похвальное и благодарственное слово, брань, самоотчет-исповедь и прочее). Когда же героя вовсе нет, даже потенциального — познавательное событие (трактат, статья, лекция)»⁴². Отношения двух персон перед лицом общей ценности — это дуальное этическое событие, этическая событийность — одноплановая, предполагает схему: *я* оцениваю *тебя* в своих реакциях на *меня* и окружающую действительность. Эстетическая событийность выглядит иначе: *я* оцениваю то, как относятся друг к другу *ты* и *он* в своих реакциях друг на друга и к окружающей их действительности.

Как говорилось ранее, эта мысль Бахтина привела Юлию Кристеву к идее интертекста, в котором каждый знак в составе текста находится в объемном поле референциальных связей⁴³, из чего, правда, некоторые исследователи сделали вывод о полной невозможности учета референции, последовательно потеряв «автора», героя и всё «произведение» в целом⁴⁴. Но как раз это Бахтин отнюдь не имел в виду в самой первой своей работе, настаивая на ответственной позиции автора-творца⁴⁵ и не изменяя этой точке зрения до конца жизни.

формирования большие, чем предложение (См.: *Барт Р.* Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По // *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика, поэтика. М., 1989. С. 444–446).

⁴¹ *Барт Р.* Критика и истина. С. 231.

⁴² *Бахтин М. М.* Автор и герой в эстетической деятельности. С. 104.

⁴³ *Кристева Ю.* Избранные труды: Разрушение поэтики. М., 2004. С. 5–30.

⁴⁴ См.: *Барт Р.* Смерть автора // *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989.

⁴⁵ *Бахтин М. М.* Искусство и ответственность // *Бахтин М. М.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 1. С. 5–6.

Позицию Бахтина поддерживает В.И. Тюпа, утверждая транссемантическую сущность личности как «абсолютную ценность, точку отсчета в той системе ценностей, которая упорядочивает изнутри “я” картину внешнего мира»⁴⁶.

Сложность структуры образования эстетического значения, множественность и вариативность входящих в него «голосов» Бахтин не приравнивал к отсутствию определенного смысла. Говоря о «диалоге», Бахтин имел в виду не «обмен мнениями» между двумя онтологически монолитными субъектами, но взаимодействие между четырьмя позициями — «я-для-себя», «я-для-тебя», «ты-для-себя», «ты-для-меня»⁴⁷, — причем в этом контакте двух онтологически раздвоенных сознаний фактически вырисовывается третий участник, имплицитный и желанный *ты* для обоих *я*, вступающих в контакт, пространство бытия которого находится между «я-для-тебя» и «ты-для-меня»; без этого третьего, обладающего суммирующим интегральным значением, контакт оказывается невозможен. Этот *третий* и есть, пользуясь выражением Бахтина, «почка», в которой дремлет миф, нарратор, художественная форма, литературный герой, выходящие на свет тогда, когда складываются для этого соответствующие условия⁴⁸. Такой подход исключает из теоретического поля «металингвистики» представление о произведении как дискурсивной реализации «интриги». Исходя из самого смысла термина «голос», можно понять, что интерес к событийной канве произведения есть лишь индекс, указывающий на истинный источник интереса читателя к развивающемуся действию. Для читателя как существа смертного и живущего с невыясненным вопросом о своей роли в мироздании и причинах окружающего мира первым, главным, определяющим вопросом является вопрос о смысле его бытия, который он выясняет, интересуясь тем, как устроено бытие ближнего его. Интерес к обстоятельствам жизни другого — индекс интереса к своей жизни и жизни вообще; сюжет литературного произведения — путь к открытию некоей важной информации, по-видимому, способной прояснить основной вопрос: «что я есть такое». Следовательно, для того чтобы создать нечто эстетически значимое, необходимо наличие «принципиального видения», только оно продуктивно ведет к созданию значения, извлеченного из контакта между собой двух и более точек сознания, только в этом случае оно возникает «из единого ценностного отношения». Задачей автора становится расчистка жизненного пространства персонажа, путь к его истинному «лику» сквозь «много гримас, случайных личин, фальшивых жестов, неожиданных поступков», необходимо «прорабатываться к истинной ценностной установке своей»; эта борьба, по мнению Бахтина, «есть, в немалой степени, борьба <...> с самим собой»⁴⁹. «Интрига»

⁴⁶ Тюпа В.И. Аналитика художественного. С. 16.

⁴⁷ Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности. С. 43, 49, 55, 66–67, 105.

⁴⁸ См.: Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. 2-е изд. М., 1998. С. 267–285.

⁴⁹ Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности. С. 89–90.

оказывается метафорой «вековечного вопроса», который и есть основной путь реализации «голоса».

Тем самым проблема авторства выводится Бахтиным за рамки филологии в сферу философской эстетики, которая уже перестает здесь быть «учением о прекрасном» и обращается в практическую онтологию и метафизику «голоса». Эта категория, конечно, уходит далеко от акустико-звукового словарного значения слова, фактически — это так или иначе проявляющая себя в целенаправленной знаковой деятельности бытийная позиция. Начиная свою «Первую тетрадь», Бахтин записывает: «Металингвистика и философия слова. <...> 1. Говорящий человек. В качестве кого и как (т. е. в какой ситуации) выступает говорящий человек»⁵⁰. Заметим, что такого же рода интенции были свойственны Г. Шпету, который в начале 1920-х гг. в своей работе «Проблемы современной эстетики» утверждал, что эстетика есть новая, «третья логика», приходя к той же мысли, что и Бахтин, со стороны классической философии, от И. Канта, и объединяя в одно целое логику и этику⁵¹.

Мысль о новом качестве связи между этикой и эстетикой была более чем близка Бахтину; основной методологической задачей металингвистики становится осмысление и типологизация этой связи. Не случайно сам Бахтин определял свою концепцию как целенаправленную идентификацию личности смыслом, называя свой философско-филологический персонализм «смысловым»⁵². Категория «голоса» вовсе не предполагает только лишь звучащую речь, это и не дискурс, и не «высказывание», не презентация и не репрезентация — в пределах этой категории возможно существование молчаливого или «недоволенного» слова⁵³. Различные расположения личной позиции «говорящего человека» относительно других «говорящих» — это и есть предмет металингвистики, как его понимал Бахтин. Но следует учесть, что «неговорящих» персон для Бахтина не существует, даже если эти персоны молчат.

Особенность искусства заключается в том, что опыт расположения того или иного явления в видимой им картине мира обретается человеком не в результате непосредственного наблюдения (наука), не в результате прямого этического заимствования (религия или поклонение харизматическому лидеру), но в результате анализа взаимоотношения (взаимодействия) трех и более самостоятельных ответственных позиций, находящихся в состоянии заинтересованного диалога и отстаивающих свою точку зрения на мир. Эстетический опыт формируется на основе аналитического, оценивающего отношения к двум (не последовательно, а одновременно) позициям, находящимся в состоянии этического противостояния или, как минимум, несовпадения,

⁵⁰ См.: Бахтин М. М. Рабочие записи 60-х — начала 70-х годов. С. 371.

⁵¹ Шпет Г. Г. Эстетические фрагменты. Вып. 3. Пг., 1923. С. 51.

⁵² Бахтин М. М. Рабочие записи 60-х — начала 70-х годов. С. 434.

⁵³ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 242–247.

условно говоря, «обвинителя» и «защитника», принципиально легко меняющихся местами. Отсюда в эстетической оценке важен не столько вердикт, сколько проникновение в аргументацию и сопереживание им обоим. «Чистый момент вживания и вчувствования (сопереживания) является по существу внеэстетическим»⁵⁴, «Реакция, непосредственно относящаяся к предмету <...> не может быть эстетически продуктивной, но лишь познавательной и этически, эстетическая реакция есть реакция на реакцию, не на предмет и смысл сами по себе, а на предмет и смысл для данного человека, соотношенные ценностям данного человека»⁵⁵. Следует заметить, что эта мысль до Бахтина была высказана В. Э. Сеземаном⁵⁶.

В чем смысл и оправданность такой конструкции? Предметом анализа и оценки становится не «другое я», но его диалог с третьим я и с миром в целом; тем самым этическое «судебное» отношение заменяется эстетическим «положительно-приемлющим». Принципиальное следование своим внутренним законам при таком анализе является требованием, обеспечивающим надежность полученных результатов. Определенное отношение к предмету присуще акту творчества, включая, конечно, и процесс восприятия, глубоко родственной авторству. С этим феноменом связана дидактическая функция искусства: постоянно требуя от себя точного применения законов, по которым устроен внутренний мир, при интерпретации происходящего вовне, человек сближает свои ценности с ценностями мироздания и обретает привычку судить других по тем же параметрам, по каким он привык мыслить о самом себе.

Нет сомнений, что членение объекта изучения на основе метода дихотомии принесло и принесет еще немало важных научных результатов, однако, видимо, пришло время обратить внимание на лишь намеченный Бахтиным проект «металингвистики», предполагающий анализ художественного произведения в пределах свойственной ему тернарной и двухуровневой структуры коммуникации.

5.3. Точка зрения в структуре художественной коммуникации

Около века назад усилиями ряда ученых (Э. Мах, Р. Авенариус, А. Эйнштейн, Г. Минковский и др.) было доказано отсутствие в реальной действительности объектов с нулевым гносеологическим потенциалом. Новая картина

⁵⁴ Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности. С. 140.

⁵⁵ Там же. С. 80.

⁵⁶ «...Каждое художественное произведение заключает в себе не только эстетические, но и другие, внеэстетические ценности (нравственные, познавательные и т. п.) и постольку вызывает необходимо и соответствующую оценку» (Сеземан В. Э. Эстетическая оценка в истории искусства (К вопросу о связи истории искусства с эстетикой) // Мысль. 1922. № 1. С. 141).

мира определяла, что практически любое изучаемое явление может само оказаться субъектом видения, а точка ценностного отсчета или математического измерения может располагаться на любом участке мирового пространства. Сравнимый с гелиоцентрической картиной космоса диктат самодостаточно и централизованного личного *я* был поколеблен. Фактически любая точка зрения на мир содержит в себе возможность повествования. Чтобы возникла возможность рассказывания, необходима иная индивидуальная точка мировосприятия, обладающая зеркально отраженной онтологической структурой: мир вокруг меня и еще одна такая же точка зрения на этот мир, включенная в видимую мной картину мира. Несколько раньше М. М. Бахтина эту мысль сформулировал А. А. Потебня: «Слово есть настолько средство понимать другого, насколько оно средство понимать самого себя»⁵⁷. В России применительно к гуманитарным наукам первым это учел П. А. Флоренский, затем — М. М. Бахтин, который распознал методологическую важность замены субъектно-объектного отношения на межсубъектное в принципах квантовой механики М. Планка⁵⁸.

Эта мысль самым серьезным образом продвинула семиотику искусства. Стало очевидно, что смысл обладает личностным характером, а определение эстетического адреса точки зрения на мир находится в пределах выяснения расположения его аксиологической и онтологической сущности⁵⁹. Здесь не удастся опереться на аксиологию вещи или на обусловленность смысла логикой, онтологию искусства можно выстроить лишь на основе того, что является опорным пунктом ее конструкции, — точки зрения на мир, конструирование которой составляет основу художественности. В последние годы эта идея становится всё более очевидной, транссемантическая сущность личности утверждена как «абсолютная ценность, точка отсчета в той системе ценностей, которая упорядочивает изнутри “я” картину внешнего мира»⁶⁰. В отличие от религии, которая предлагает аксиологическую норму, через которую предписано фильтровать всю информацию о мире, в искусстве идет содержательный процесс выработки новой системы ценностей на основе аналитического сопоставления ряда аксиологических схем, представленных видением различных персонажей и/или нарраторов.

Индивидуальность объекта выражена тем сильнее, чем больше значимых отличий от нас самих мы в нем обнаруживаем. В основе лежит категориальное различие между *я* и *не-я*, это оказывается радикальной, постоянно действующей функцией мышления, в то время как способ реализации этой

⁵⁷ Потебня А. А. Эстетика и поэтика: Сб. статей. М., 1976. С. 127.

⁵⁸ Бахтин М. М. Проблема текста. С. 318.

⁵⁹ Кассирер Э. Философия символических форм: В 3 т. Т. 1: Язык. М.; СПб., 2001. С. 245.

⁶⁰ Тюпа В. И. Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ). М., 2001. С. 16.

функции — то, как отделяются содержания «субъективного» и «объективного» бытия друг от друга, — меняется в зависимости от достигнутой степени познания. Телесность определяет «незаместимость», а располагающаяся в ней точка сознания с ее специфическим кругозором может иметь ту или иную степень удаленности от ценностной системы второго или третьего лица. Актуальность произведения искусства связана с тем, что предлагаемые нам новые картины мира доставляют нам метод, способ смотреть по-новому на, казалось бы, хорошо понятное и уже давно освоенное окружающее нас пространство. Этот сдвиг в системе ценностей, провоцируемый произведением искусства, русские формалисты называли «остранением». Для того чтобы добиться этой стратегической цели, в произведении искусства, как это зафиксировано М. М. Бахтиным и Ю. М. Лотманом, необходима принципиальная множественность точек видения мира и соответствующих им ценностных шкал⁶¹. И чем больше этих точек осознаётся и учитывается, тем крепче онтологическая опора связанной с ними конкретной бытийной точки. Существование художественного текста с одной точкой зрения на мир невозможно, аналогично тому, как онтологически нелегитимно существование человека, одинокого во Вселенной. На это обстоятельство указал Э. Кассирер: «“Я”, понимаемое как чистая форма сознания, лишено какой-либо возможности внутренних различий: ведь подобные различия являются принадлежностью лишь предметно-содержательного мира. Поэтому во всех случаях, когда “я” используется как выражение предметности в строгом смысле, его следует понимать как “чистое тождество с самим собой”»⁶².

Таким образом, возможность свидетельствования о своей бытийности становится основным онтологическим ресурсом точки сознания и опорной точкой генезиса повествования. Литературный персонаж как конструкт раскрывается в полноте выражения его точки зрения на мир, оформленной предметно-телесно. Основанием для понимания художественного произведения является то, насколько явно реципиентом обнаруживается связь между внешней выраженностью описанного тела или явления и тем внутренним смыслом, который это тело несет. «Пространственные различия первоначально самым тесным образом связаны с определенными материальными различиями, а из них особое значение имеет различение частей собственного тела, служащее исходной точкой всей дальнейшей ориентации в пространстве»; «Получив ясное представление о собственном теле, осознав его как замкнутый и внутренне упорядоченный организм, человек пользуется им как своего рода моделью, строя по его подобию весь мир. Тело служит человеку первичной сеткой координат, к ней

⁶¹ Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Ю. М. Лотман. Об искусстве. СПб., 1998. С. 230.

⁶² Кассирер Э. Философия символических форм. Т. 1. С. 187.

он в дальнейшем постоянно возвращается и на нее постоянно ссылается — и из нее же он также заимствует обозначения, необходимые для описания его пространственной экспансии»⁶³.

Лицо каждой вещи и тела имеет двуединую природу: оно временно-личное, своеобычное и вместе с тем безвременно-безличное, общее, отсюда «личность» и «вещь» являются последними пределами бытия и познания. Систему мировой литературы можно представить себе как презентацию наборов точек зрения индивидуумов, повествующих о мире, совершающих ответственные и/или безответственные поступки по отношению к другим индивидуумам, обладающим или не обладающим легитимной ценностной ориентацией по отношению к своему предметно-вещественному окружению (художественному миру или «фиктивной реальности»). М. М. Бахтин поставил вопрос о том, что в любом высказывании о мире присутствует оттенок перспективы его изменения. То есть любое повествование о мире есть акт сдвига системы ценностей автора, предназначенной для формирования текста, способного осуществить — в идеале такой же — сдвиг в системе ценностей реципиента. Формирование такого рода смысла, служащего катализатором изменений в картине мира читателя с помощью формирования смысла из сырой массы разрозненных явлений реальности, составляет основу работы писателя.

Окружение и кругозор литературного героя представляют собой нечто подобное простой дроби, своего рода «числитель и знаменатель», то, как точка зрения оформлена снаружи себя в глазах внешнего наблюдателя, есть знак того, что она представляет собой изнутри. Эта внешняя выраженность складывается из трех слоев: 1) слова, мысли и поступки литературного персонажа, интерпретируемые с помощью набора культурных кодов эпохи изнутри художественного мира или извне его, 2) внешний облик героя, его портретная характеристика, жесты и манера поведения, также формирующие систему знаков, 3) вещный мир, окружающий героя, пространство его жизни, наполненное предметами (одежда, предметы бытового назначения и пр.). Текст художественного произведения дает ряд свидетельств о его бытии, является как продукт перевода категории кругозора автора на язык его окружения. Всё это в целом является системой признаков и индексов, которые указывают на качество его кругозора как некую ценностную категорию, предлагаемую реципиенту в качестве возможного инструмента для смещения точки зрения на мир. Произведение искусства несет в себе предельную меру обобщения личностного опыта человека в причастности его внутренней целостности к внешней сверхцельности универсума⁶⁴.

⁶³ Кассирер Э. Философия символических форм. Т. 1. С. 140.

⁶⁴ Тюпа В. И. Аналитика художественного. С. 31.

Процесс означивания по направлению от кругозора к окружению сохраняется в зеркально отраженном виде и в процессе перехода информации из окружения индивидуума в его кругозор: предметы поступают в кругозор в той мере, в какой связаны итогом действий человека. Действие (кругозор, глагольные формы) и название вещей (окружение, имена) становятся основными двумя векторами движения смысла и способами формирования картины мира. Э. Кассирер еще до М. М. Бахтина заметил, что это движение имеет двунаправленный характер и идет «то от центра к периферии, то от периферии к центру»⁶⁵. Этот процесс, разумеется, не всегда сохраняет равенство в балансе сторон. Культуры, ориентированные на доминирование окружения (середина XIX в., например), бесконечно увеличивают количество текстов и дают ощутимый прирост знаний. Общество распределяется на передающих и принимающих («авторов» и «читателей»), наблюдается их функциональное расслоение, а также установка на получение истины в виде некоего сообщения. Культуры, ориентированные на кругозор, статичны и консервативны, опираются на традицию, однако им присуща большая духовная активность и нечеткое расслоение на создателей и реципиентов текстов (например, Средневековье). Во всех случаях речь идет о выработке смысла с помощью специальной событийной канвы, сформированной текстуально, и изменении с помощью ряда знаков присущей реципиенту картины мира.

Важным свойством этих переходов «окружение — кругозор» и «кругозор — окружение» является появление новой системы обозначений (в случае бытовой или научной коммуникации) или, в добавление к этому, альтернативной условной реальности, картины мира (в случае эстетической коммуникации). Возникновение художественности оказывается связано с тем, что данная точка сознания видит со своего незаметного места нечто такое, чего не способен увидеть никто, одновременно рассчитывая на признание этого факта окружающими, которые готовы рассмотреть текст как проект нового варианта мировосприятия. В двунаправленном обмене между кругозором и окружением может возникать бесконечное количество вариаций, которые можно распределить по трем основным группам:

1. Кругозор доминирует над окружением. Например, романтическая ментальная модель «байронического героя» предполагает резкое снижение легитимности иной точки зрения на мир для «чистого я», фактически речь идет о резком перекосе в отношении равенства этого взаимобмена. Первая точка оценивает вторую многократно ниже уровня своей личной бытийной определенности.

2. Окружение доминирует над кругозором. Например, сентименталистская нравственная позиция «добротного чувствительного человека», которая

⁶⁵ Кассирер Э. Философия символических форм. С. 186.

предполагает формирование принципиально завышенной моральной оценки *другого* с *моей* точки зрения. Если предполагается, что *другой* онтологически устойчивее *меня*, это вызывает *мое* переживание чужой боли, которое оказывается сильнее, чем, возможно, переживание *моей* собственной боли. В классицизме также налицо высокая степень детерминированности кругозора его окружением, герой подчинен внешним обстоятельствам, и его страсти (явления индивидуального *я*) должны уступать «долгу», понятому как набор социально значимых обязанностей. В качестве ценного *другого* в данном случае понимается не иная ценная личность, но принципиально безличная общественная норма (долг по отношению к сюзерену, олицетворяющему государственную вертикаль власти). Аналогичная конструкция присуща социалистическому реализму.

В реализме на первом уровне оценки всегда множество точек зрения, находящихся в состоянии интенсивного взаимодействия. В отличие от предыдущих систем, они аксиологически близки друг другу, однако каждая из этих точек может репрезентировать ту или иную мировоззренческую модель. Например, в «Евгении Онегине»: Татьяна (сентиментализм), Онегин (поздний романтизм), Ленский (предромантизм) и повествователь (реализм) показывают широту круга возможностей, недоступных иной эстетической системе. Заинтересованный диалог между этими точками протекает в условиях принципиального равенства ценностных качеств их кругозоров, обеспечиваемого оценкой второго уровня (нарратором); две имманентно целых сущности онтологически равны друг другу: «...подлинно конкретная всеобщность совпадает с подлинной конкретностью индивидуального»⁶⁶. Таким образом, реализм выступает как коллекционирующая система для любого множества различных художественных моделей, порождающая ситуацию полилога между различными, но равно ответственными точками зрения на мир. Во всех случаях событие возникает в виде ответственного поступка, противостоящего иной кодирующей системе и действующего в противовес ей.

3. Отказ от какой-либо предварительной ценностной установки в налаживании связи между кругозором и окружением, фактически — попытка сформировать разрыв между ними (многоядерная безответственная система). Таков авангард (например, творчество Д. Хармса и других авторов Объединения реального искусства). Здесь происходит отказ от смыслового этико-онтологического обмена между внутренним мироощущением человека и тем, как его видят другие, тем самым кругозор и окружение личного *я* оказываются разъединенными. В таких случаях текст описывает попытку принять информацию из окружения, никак не интерпретируя ее средствами кругозора, не прилагая к ней никакой системы ценностей. В «Случаях» Д. Хармса

⁶⁶ Франк С.Л. Недостижимое // Франк С.Л. Соч. М., 1990. С. 414.

описываются картинные «жестокости» с выхолощенной этической оценкой и неспособные напугать ужасы вивисекции. Заинтересованный диалог между точками видения исчезает, разрушается этический критерий, а вместе с ним и сюжет. В этих условиях может быть создан не только безответственный персонаж, но и безответственный нарратор. Герои совершают безответственные поступки, которые не противостоят личной норме (как в первом варианте) или общественной норме (как во втором), но признают ничтожными любые и всяческие нормы, саму идею нормы. Как мы видим, авангард сохранил многоядерность структуры реализма, лишив ее другого параметра, а именно ответственной связанности наличной точки зрения с определенным культурным кодом.

Такого рода заданное обесмысливание текста в постмодернизме (или возможность придания ему любого смысла, что одно и то же) иногда приводило к мысли о тождестве искусства и игры. Игра есть условная деятельность, как и искусство, предполагающая точное следование правилам, искусство в этом смысле находится между игрой и реальностью. В реальности мало правил, в игре — слишком много, в искусстве вводятся новые правила, чтобы придать большую устойчивость смыслу и, вместе с тем, — дать свободному развитию смысла устойчивый фундамент в виде определенного набора правил. Игра выглядит как действительность, в которой известны все правила, этим она похожа на миф. Преимущество игры: правила могут быть объяснены рационально, на уровне логики, и потому они представляются очень комфортными; кроме того, эти правила имеют характер соглашения, их можно в любой момент поменять. Поменять правила — означает то же, что поменять саму реальность, значит, игра есть освобождение от ситуации незнания законов, по которым устроен мир. Это деятельность, предполагающая хорошее понимание целей и задач, в то время как любая деятельность в реальности не до конца ясна в своем окончательном смысле.

Для уточнения этих трех вариантов применим категорию границы. В системах первого и второго типа граница между *я* и *не-я* существует и она идеологически оправдана, в третьем варианте системы — границы между *я* и *не-я* не существует, она идеологически не оправдана и принципиально не может быть оправдана. В первой системе мир структурирован вокруг единого центрального кода, во второй — мир структурирован вокруг нескольких равных друг другу кодов, в третьей — мир структурирован вокруг принципа невозможности структурирования, так как любой код может быть сведен к любому другому коду. В первой — главный герой один и события строятся за счет нарушения норм и правил кодирующей мир системы, в конфликте «правильного» и «неправильного» поведения внутри рамок определенной идеологии, во второй — событие строится за счет нарушения одной кодирующей системы с позиции другой (например, сентименталист глазами позднего романтика — Татьяна Ларина глазами Онегина и т. п.), здесь возникает конфликт разных

идеологий, несовместимых друг с другом, в третьей — отличие главного героя от второстепенного исчезает, потому что границы между семантическими полями разрушаются, в ситуации единственного поля нет никакой границы с каким-то альтернативным полем. Конфликт между двумя хаосами невозможен, они сливаются в одно целое. Здесь любой герой может принадлежать любой парадигме, а сами парадигмы лишаются онтологической ценности и отступают в чистый «дискурс», точка зрения лишается своего плана выражения. Точнее — у нее может быть любой план выражения. Если в авангарде и постмодернизме кругозор и окружение отрываются друг от друга, в религии они отождествляются, ценностная система индивидуальности входит в отношение растворения в ценностной системе, созданной вовне, в окружении. В противовес такому концепту искусство предлагает принципиальную относительность любой точки видения и, тем более, набора возможных вариантов оценок этого восприятия; не случайно радикальные религиозные конфессии на протяжении всей истории человечества с недоверием относились к искусству.

Точка присутствия в каком-либо пространстве является основанием для развития смысла, предопределяя возможность по-новому разделить мир на предметы и вещи. Х.-Г. Гадамер был уверен, что художественное произведение — это очная ставка, цель которой — обнаружение сокрытого, сокровенного⁶⁷. Как бы отвечая на это, Бахтин говорил, что понимание искусства, игнорирующее его тернарную природу и основанное на «непережитом», есть «ложная наука»⁶⁸. Намечая путь к такого рода системе, Э. Кассирер указывал на ряд феноменов, обнаруженных им в национальных языках, — тройственное число, а также инклюзивное и эксклюзивное множественное число⁶⁹. Если религия декларирует этическую ценность отказа от морально-этического суждения по отношению к *другому*, то в искусстве это является корневым условием рецепции: только в итоге такого отношения может возникнуть эстетическое отношение (метаэтической реакции). Общая схема перехода от этики к эстетике будет выглядеть так: 1-й уровень диегезиса (бинарный) — оценка одним литературным персонажем поступков и слов другого, 2-й уровень — оценка и интерпретация нарратором верности и ясности оценки одним героем другого, 3-й уровень — оценка читателем качества оценки нарратором оценок (этических реакций) литературных персонажей, взаимодействующих в сюжетном поле. Все эти уровни работают одновременно и художественный текст несет в себе комплекс переводов бинарных этических отношений (*мой ужас, радость, стыд, ненависть, благодарность и пр. по отношению к тебе*) в трехмерную эстетическую систему (*мой ужас, радость, стыд, ненависть, благодар-*

⁶⁷ Гадамер Х.-Г. Истина и метод. М., 1988. С. 233.

⁶⁸ Бахтин М. М. Рабочие записи 60-х — начала 70-х годов. С. 408.

⁶⁹ Кассирер Э. Философия символических форм. Т. 1. С. 174.

ность к тебе, переживающему эти же или иные состояния вместе с ним или из-за него). Мои реакции и твои реакции, которые являются реакциями на действия и слова третьего, освобождают индивидуума от жесткой необходимости применять наказание к ближнему, располагают его в зале судебного заседания среди зрителей, меняя позицию судьи или прокурора на позицию наблюдателя. Это создает уникальную возможность распоряжаться полученным новым видением мира с максимальной свободой и причастностью к Смыслу Бытия. Трансплантация чужого способа видения мира в мой кругозор происходит здесь не как категорическое требование со стороны аксиоматики, как это происходит к религии, но как восприятие мысли в ее диалогическом статусе, т. е. не принадлежащего одному сознанию, но двум и более, совместными положительно-приемлющими отношениями созидающими смысл. Мера прикосновения к смыслу напрямую связана со способностью максимально быстро и максимально полно вникать в особенности той или иной точки зрения на мир. Триада Бахтина: слово соединяет три точки сознания и мировидения: кто говорит, о ком говорят и кому говорят⁷⁰. Если позитивная этическая система выдвигает требование смотреть на себя глазами другого (этический диалогизм), то тернарная эстетическая система позволяет увидеть, как выглядят те двое в глазах друг друга.

В случае если религиозные системы ценностей выступают в произведении на уровне темы, первый и второй оценочный уровни могут быть связаны клерикальной аксиоматикой (например, оценка повествователем «Братьев Карамазовых» смысла отношений между Алешей и Иваном, Зосимой и Дмитрием), однако на третьем уровне (рецепция произведения читателем) априорная или догматическая установленность системы ценностей способна исключить эстетическое значение текста. В таком случае текст может быть прочтен как нормативное описание явления, например как «ересь», а художественный смысл может быть вложен в определенную философскую схему, которая не поддается реконструкции. Такого рода прочтения в массовом порядке наблюдались, например, в годы сталинизма в отношении многих произведений классической русской литературы. Эту же методологическую неточность допускают создатели «православного» литературоведения, трактующие кн. Мышкина из романа Ф. М. Достоевского «Идиот» как «плохого», «хорошего» христианина или даже «антихриста».

Если в нормальной эстетической коммуникации взаимодействуют минимум три точки видения, где одна из них оказывается фактором оценки сущности взаимодействия двух других точек, что и обеспечивает необходимый уровень достоверности оценки, то в идеологии, навязывающей нормативные системы ценностей, происходит обратное: точка видения реципиента

⁷⁰ Волошинов В. Н. Слово в жизни и слово в поэзии // Бахтин под маской. М., 2000. С. 83.

и персонаж этически замыкаются на идеальную этику Иисуса Христа (в данном случае безразлично, в позитивном или негативном модусе), в результате чего три точки видения и оценки сводятся к двум, исчезает условие художественности и возникает ситуация оценки морального облика персонажа по оси «плохой/хороший» (строитель коммунизма, христианин, мусульманин и т. п.). Заведомо признанный норматив в виде догматически структурированной истины уничтожает актуальность вопроса о поиске истины. Если истина уже известна, нет необходимости ее поиска, эстетическое со-бытие третьего уровня заменяется событийностью фабульной. Второй («мета») уровень оценки снимается, на месте тернарного формирования смысла возникает простой оценочно-прагматический диалог. Итог и результат такой операции предсказуем: на место художественного катарсиса переживания художественного события встает ряд судебных оценок относительно «неправильного» автора (или героя, или нарратора), которые фигурируют в той или иной степени ущербности. Свободный от всякой априорности эстетической триалог, лежащий в основе художественной коммуникации, меняется на жесткий догматизированный моральный диалог, в рамках которого на первый план выходит ригоризм «великого инквизитора», требующего сведения всех индивидуальных расхождений к утвержденному и не поддающемуся ревизии образцу. Царствует идеология, заставляющая вспомнить о статье В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература».

Как уже отмечалось выше, в художественном мире любое явление или вещь способны выполнять функцию точки сознания, на этот счет не существует никаких ограничений. Их учет или неучет является прерогативой воспринимающего. Чаще всего они получают свое оформление в виде характерной границы между *я* и *не-я*, позволяющей говорить об иной реальности со своей внутренней кругозорной точкой, по линиям ограничения ценного, от внутреннего *я* к *его* внешнему телесному выражению и далее, расширяя сферу ценностной активности через жилище, семью, страну и биосферу — к Вселенной, понятой как целое. В каждом из этих случаев принадлежность к *другому* (дому, семье, населенному пункту, нации, футбольному фан-клубу и пр.) может рассматриваться как «чужое», неценное или ложное. Такого рода описание художественного пространства как системы сакральных/профанных зон не раз становилось предметом внимания в научной литературе⁷¹. Членение пространства художественного мира, где всегда наблюдается минимум два семантических поля, следовательно, в нем есть одна или больше одной границы между ними, может стать основой для типологии с прибавлением ответственного или неотвеченного отношения носителя точки зрения к своему окружению.

⁷¹ См., например: *Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М., 1983. С. 227–284.*

5.4. Тернарная структура коммуникации: эстетика как метаэтика

Исходя из своего незаменимого и незаместимого места в мироздании, любой участник бытия обладает перспективой обретения собственного ракурса видения мира, определяемого качеством его «избытка видения». Отношение индивидуальности к *иному* имеет двусторонний характер, определяясь дихотомией кругозора/окружения. «Голос», корневая категория всех гуманитарных наук (видимо, не только гуманитарных) особенно продуктивна в филологии, в частности в поэтике повествования. Существование этих свидетелей бытия, обладающих своим голосом, как выяснил П. А. Флоренский, характеризуется структурностью «лика/лица/личности/маски»⁷². Существование художественного текста не может быть обеспечено без напряженного противостояния нескольких субстанциональных незаместимостей («голосов»), аналогично тому как онтологически нелегитимно существование человека, точка видения которого («кругозор») не противопоставлена находящемуся вне его и помимо него («окружению»).

Необходимая онтологическая опора на *другого*, ясно обозначенная М. М. Бахтиным⁷³, а также принятие и обработка информации, поступающей в рамках кругозора индивидуума из его окружения, подчиняются закономерностям, позже вскрытым Ю. М. Лотманом в его «Семиосфере»⁷⁴. Типичным видам семиозиса в системе «кругозор — окружение» уделено внимание в «Тотальном переводе» П. Торопа⁷⁵, где поставлен вопрос об универсальном характере перемещения информации по оси «внутреннее/внешнее» семиотической личности; перевод такого рода оказывается не просто одним из факторов существования сознания, но формой его бытия, охватывающей сеть взаимодействий *своего* и *чужого* процесс бытийной идентификации индивидуальности. Бытийная функциональность точки сознания располагается на границе соприкосновения «кругозора» с его «окружением», сам же процесс, как подчеркивается, обладает двусторонним характером⁷⁶. Применительно к поэтике художественного текста это значит, что любая точка зрения на мир необходимо содержит в себе перспективу повествования. Разумеется, конкретный обладатель индивидуального сознания имеет лучшие или худшие возможности

⁷² См.: Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-образительных произведениях. М., 1993. С. 137–142.

⁷³ «Вокруг другого — как его мир — наличность бытия находит внесмысловое утверждение и положительное завершение. <...> Положительно значимым в своей сплошной данности мир становится для меня лишь как окружение другого» (Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности. С. 202).

⁷⁴ См.: Лотман Ю. М. Семиосфера. С. 206–215.

⁷⁵ Тороп П. Тотальный перевод. Тарту, 1995.

⁷⁶ Там же. С. 10–12, 139–140.

для означивания своей картины мира; естественным образом наделенная очевидением индивидуальность реализует его рассказыванием/слушанием, основу которого, подобно инстинкту самосохранения, определяет онтологическая необходимость *другого*.

Телесная (субстанциональная) конкретность индивидуальности определяет стратегию и формат этой реализации: запах цветка, стрекотание кузнечика, рычание льва или звучание рифмованных строчек. Кругозор личного видения непонятен самому себе до тех пор, пока не получил свидетельства о себе извне; окружающая личное *я* действительность также не существует до тех пор, пока не увидена и не оценена иным видением. Налицо прямая / обратная связь с одновременным движением в обе стороны, речь идет о коррелятивных сферах созерцания, взаимно определяющих границы друг друга: мир вокруг меня, и в нем телесно определенная точка видения, включенная как его часть в видимую мной картину мира. Другими словами, кругозор *другого* мы воспринимаем в виде фрагмента нашего окружения, а его окружение — как означающее его кругозора.

Сквозь «онтологию текста» просвечивает онтология точки видения (сознания), то, что в книге П. Торопа названо «механизмом идентификации человека, поисков самого себя»⁷⁷. Этот аспект является базовым для постановки любого вопроса о формировании и репрезентации индивидуального «голоса», лежащего в основании той или иной формы повествования, всех форм цитирования и отражения «чужого слова». Семиозис границы между ними является основным фактором онтологического оправдания; корневая ось коммуникации располагается не столько на линии *я/ты*, но, что гораздо важнее, на линии *мое (свое) / не мое (чужое)*. Формирование онтологического статуса личного *я*, от чего зависят все параметры «голоса», идет по двум осям: ценное — неценное и удаленное — близкое (пространственно и ментально). С одной стороны, семиотическая личность напоминает живой организм с устойчивым ядерным содержанием и чуткой к влияниям периферией, с другой — окружающий мир не только лишь «среда обитания», но естественное продолжение его телесности; ограниченность *я* связана с форматом телесно-субстанционального самоопределения. Диалог присутствует и здесь: отношение «*я* — мир» не просто обмен данными двух семиотических объектов, но необходимое и онтологически равновесное отношение части к целому и целого к части.

Основанием конструкции художественного произведения является то, насколько явно реципиентом обнаруживается связь между внешней выраженностью описанного тела или явления и тем внутренним смыслом, который оно несет. Утверждение точки бытия как ценной и необходимой его части становится утверждением самого бытия как такового, без этой точки не имеющего

⁷⁷ Тороп П. Тотальный перевод. С. 139.

шансов на существование. Именно поэтому формирование текста и связанное с этим обязательное выражение того или иного способа деления мира на *свое* и *чужое*, «далекое» и «близкое» является опосредованным процессом онтологического самооправдания.

Эта мысль имеет непосредственное отношение к семиотике искусства. Очевидно, что смысл обладает личностным характером, а определение эстетического адреса точки зрения на мир находится в пределах выяснения расположения его аксиологической и онтологической сущности⁷⁸. Онтологию искусства можно выстроить лишь на основе того, что является опорным пунктом ее конструкции, — точки сознания, обладающей «голосом», процесс самоопределения которой и составляет основу стратегии художественности.

Фактически, перед индивидуумом стоит задача создания новой знаковой системы: во внутренней речи отсутствуют означающие, это язык, состоящий из одних означаемых; означающими могут, с большими оговорками, считаться лишь биоэлектрические импульсы мозга⁷⁹. Второй важнейший момент такого перехода: кругозор в чистом виде не имеет различий с *иным*; окружение как внешний мир полно различий и дефиниций. Таким образом, эстетическое рождается в процессе перевода информации, полученной из окружения в формат личного (кругозорного) видения. Речь идет об изменении системы ценностей субъекта за счет вхождения в нее иной ценности или другого варианта наличной ценности. Переживание изменений в онтолого-ценностной картине мира по маршруту «кругозор — окружение — кругозор» порождает эстетическое событие. Точка присутствия в каком-либо пространстве является основанием для развития смысла, определяя возможность по-новому разделить мир на предметы и вещи, в картине мира появляется еще одно этико-онтологическое измерение. Эта мысль, впоследствии развитая М. М. Бахтиным, может, на наш взгляд, объяснить многое.

Текст есть процесс, обретающий свое значение и онтологию в различных видах коммуникаций, в том числе — этической (двоичной) и эстетической (троичной). В отличие от бинарного фабульного события («истории», «интриги»⁸⁰), где взаимодействуют на одном уровне две и более точек, в эстетической коммуникации на двух уровнях одновременно действуют минимум три и более точки, и это существенным образом меняет структуру и самый смысл коммуникации. В отличие от первого случая, где любое количество участников социально-этического действия можно свести к определенному количеству парных этических взаимодействий (*я — ты*), во втором случае взаимодействие между

⁷⁸ Кассирер Э. Философия символических форм. Т. 1. С. 245.

⁷⁹ Выготский Л. С. Мышление и речь. М.; Л., 1934. С. 285.

⁸⁰ «...Событийная история может быть только историей-рассказом»; «...история не может порвать всякую связь с рассказом, не утратив своего исторического характера» (Рикёр П. Время и рассказ. [В 2 т.] М.; СПб., 2000. Т. 1. С. 208, 209).

множеством точек (минимум тремя), участвующих в эстетическом взаимодействии, невозможно свести к простому набору этических диалогов. Здесь возникает двухуровневая система, на первом уровне которой — свидетельствующий голос и взаимная онтологизация первого и второго, на втором — оценка и свидетельство третьего о том, что происходит в диалоге первого и второго. Это не исключает, конечно, возможности частичного замыкания третьего на этический диалог с первым или вторым; довольно часто такой эффект возникает при встрече диегетического нарратора (например, хроникера-повествователя «Бесов» Ф. М. Достоевского) с одним из персонажей⁸¹. В случае полного замыкания третьего на первом или втором эстетическая функция будет утеряна и трехчленный полилог обратится в диалог.

В переводе на язык грамматики рассматриваемая модель может быть описана так: отношение *я* к тому, как *ты* по-своему видишь *его* (и одновременно как *он* по-своему видит *тебя*), причем каждый из участников процесса наблюдения — оценки — описания может переместиться на любую из двух других позиций. В этической двучленной системе личные *я* и *ты* находят условия для формирования специфического отношения друг к другу (позитивного и/или враждебного), пребывая в признаваемом ими общим и едином для них окружении⁸². Другими словами, эстетическое событие начинается с момента чужой оценки практического события, связывающего два персональных видения мира, сходящихся в диалоге, и этот диалог основан на восприятии и переживании другого как еще одного мира, еще одного времени-пространства.

Дуальное этическое входит здесь в тернарное эстетическое подобно тому, как двухмерное пространство (плоскость) включается в трехмерное (объем). В акте эстетической коммуникации содержится не только оценка чужой оценки *другого*, но оценка смысла и результата этического взаимодействия между вторым и третьим как встречи двух пространственно-временных континуумов. Художественная коммуникация имеет трехпозиционный и двухуровневый характер, в отличие от этической, обладающей одноуровневой бинарной структурой. Видимо, именно это имел в виду Бахтин, указывая на художественный текст как на «двухголосное слово»⁸³. Эстетика начинается с момента, когда *я* и *ты* входят внутрь еще одного кругозора, необходимого *третьего*, тем самым реализуется стремление смотреть на мир глазами другого, т. е. *я-для-себя* и *ты-для-себя* умозрительно совмещаются — происходит семиотический взрыв, порождение информации. Эстетическое событие совершается

⁸¹ «Только что я занес ногу за высокий порог калитки, вдруг чья-то сильная рука схватила меня за грудь...» (10. 95).

⁸² См.: Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности. С. 15.

⁸³ «...Творческий голос всегда может быть только вторым голосом в слове. Только второй голос — чистое отношение — может быть до конца безобъектным, не бросать образной, субстанциональной тени» (Бахтин М. М. Проблема текста. С. 314).

на границе между *я* и *ты* в сознании *третьего*, который это взаимодействие оценивает, корректируя свою картину мира за счет новых данных, учитывая более или менее онтологически полезный опыт, информационно пребывающий в их личном «голосе». Этическое событие — оценка *меня* глазами *другого* и *моя* оценка *другого*, эстетическое — это оценка оценки, *я* смотрю на *другого* не как на единственного, но как на второго, еще одного по отношению к первичному *другому*. Эстетика есть метаэтика.

Гуманитарная эффективность эстетического познания, давно и многократно отмеченная, связана с тем, что *мои* и *твои* (+ *его*) реакции, которые являются откликом на действия и слова принципиально множественного *третьего*, освобождают индивидуум от жесткости «судебного» отношения к описанному в произведении преступнику, изменяя позицию судьи или прокурора на позицию наблюдателя, сочувствующего правому и виноватому. Это создает уникальные возможности, чтобы распорядиться полученным новым видением мира с максимальной свободой и максимальной причастностью к смыслу бытия, при этом, что важно, без какого-либо ущерба для ближнего. Если этическая парадигма требует смотреть на себя глазами другого (этический диалогизм), то тернарная эстетическая требует смотреть на то, как смотрят две и больше личности друг на друга, попеременно — своими и чужими глазами. Трансплантация чужого способа видения мира в *мой* кругозор происходит здесь не как жесткое давление религиозной аксиоматики, но как восприятие диалога в его цельности, не одного сознания с его личной точкой видения, но двух и более сознаний с их точками видения, находящимися в смысловом взаимодействии.

Представим себе точку, линию, плоскость, объем и четырехмерный континуум как последовательность, по возрастающей прибавляющую по одному пространственному измерению. Исходной позицией является неподвижная точка. Ее движение в виде некой линии без пересечений с другими есть чистая абстракция, она не может получить место в пространстве, онтологически не оправдана, для своего существования требуя еще одного бытия, «со-бытия» с *иным*. Обращенная в линию и пересекая другую линию, она образует смысловую двухмерную плоскость. Такова фабульная историко-культурная событийность в виде возможности быть воспринятой и оправданной *иным*, получая тем самым бытийный статус. Здесь возникает этический диалог двух *я* как пересекшихся и вступивших в заинтересованный контакт линий двух судеб, двух «голосов». Если прибавить к ним третью линию, находящуюся в ином измерении относительно плоскости, в которой пересекаются две предыдущие, возникает трехмерное пространство, объем. Такова эстетика художественности как повествовательное оценивание из третьего пространственного измерения того, что происходит в столкновении между собой двух линий в двухмерном этическом пространстве, — метаэтика. Двигаясь в этом направлении дальше,

можно предположить наблюдающую и оценивающую инстанцию следующего уровня, которая потребует еще одного измерения, и в нем все видимые изнутри индивидуальных точек зрения пространственно-временные континуумы окажутся внутри объединяющего их единства, структурно надстраивающего предшествующую трехмерную модель.

Разумеется, внутри каждой плоскости может быть более двух линий, равно как и в трехмерной модели (объеме) — более трех. Так оно в реальности и есть, тотальное пространство мировой литературы являет собой систему, состоящую из бесчисленного количества измерений и бесчисленного количества линий внутри каждой из образующей его плоскостей. Эти объемные картины мира, образованные видениями отдельных субъектов, входят на этом уровне в одно единое целое, оставаясь отдельными мирами, но пребывают совместно и нераздельно-неслиянно, подобно двумерным сечениям нашего трехмерного мира — не сводимые одно к другому и не исключающие друг друга⁸⁴. Присущая каждому из нас картина мира есть выражение особенностей наших творческих и рецептивных возможностей; в то время как искусство остается способом, с помощью которого можно смягчить некоторые ограничения, налагаемые на наши познавательные возможности физиологическими параметрами гомо сапиенса.

Заметим, что концепция многомирия как вывод из ряда научных открытий физики конца XIX — XX вв., выступавшая в роли популярной гипотезы, активно осваивалась в нарративных моделях русских писателей этого времени. В сформированном этой идеей концептуальном поле рождался тип повествования, которое строится по иным законам, нежели линейная «история» («интрига»): релятивистский модус в гипотезах естественно-научной революции коснулся и эстетических исканий русской литературы: вместо оценивания *другого* и *других* с точки зрения нарратора в пределах общего для всех пространства-времени был предложен вариант, при котором пространство-время каждого индивидуального видения выступало как отдельное независимое бытие, подлинная «объективная реальность», в то время как существенность единственного и общего для всех «окружения», взятого с некой «абсолютной» точки и помимо конкретного видения, подвергалась сомнению. Особую роль в формировании мироотношения поливергентного типа сыграло изменение роли третьей точки в системе эстетической коммуникации, с соответственным изменением отношения между точками видения и самой природы художественной событийности, которая оказалась большей частью в онтологическом поле, регулярно выходя из общепринятых пределов «истории» и «интриги». Отношения между нарратором и объектами его повествования структурно

⁸⁴ Эту идею выразил О. Э. Манделштам в сборнике «Камень» («Отчего душа так певуча...», «Раковина», «Отравлен хлеб и воздух выпит»).

изменились, их бинарный характер (в рамках своей компетенции нарратор видит, оценивает и описывает другое *я* как объект) перешел в тернарный (нарратор видит, оценивает и описывает иные миры как иные субъекты, равные его собственному бытию онтологически).

В связи с указанным принципиальным изменением качества картины мира уместно вспомнить об известной гипотезе А. Пуанкаре, который 120 лет назад посоветовал, что можно рассчитать физические характеристики взаимного перемещения двух тел, связанных между собой силами взаимного притяжения/отталкивания, однако эти расчеты невозможны, если таких тел три. Пуанкаре был основателем топологии, известной как «геометрия на резиновом листе» (*rubber-sheet geometry*), в которой был зафиксирован окончательный отказ физики от эвклидово-декартовых прямых линий, расходящихся в бесконечности. Исходная формула гипотезы Пуанкаре утверждает, что всякое односвязное трехмерное многообразие без края гомеоморфно трехмерной сфере⁸⁵. Осознавая, что это направление исследований чревато далеко идущими научными и философскими последствиями, Пуанкаре безуспешно бился над этой задачей; как известно, не столь давно к ее решению вышел Г. Перельман⁸⁶.

Принцип тернарности в конструировании познавательных моделей, в том числе — художественно-нарративных, выводит нас на уровень, при котором возникает особая степень свободы и непредсказуемости в поведении объекта⁸⁷. Поливергентный нарратив характеризуется тем, что взаимодействие между инстанциями нельзя разложить на изолированные друг от друга этические диалоги: все другие личные пространства («кругозоры/окружения») находятся внутри *моего*, и это справедливо по отношению к каждому личному видению. Пуанкаре пользовался для обозначения такого типа топологической модели термином «многомерное» (*manifold*) пространство. Входя в пространства друг друга и формируя многомерные системы, участники эстетической коммуникации образуют сложный полилог «голосов». В рамках этой модели онтологически легитимные высказывания о мире могут принадлежать *мне*, *тебе* или *ему* (*им*), но границы между *своим* и *чужим* словом постоянно смещаются, между ними идет борьба; одни и те же явления реальности по-разному воспринимаются как принадлежащие *мне* или *тебе*, точка видения постоянно смещается, равно как граница между *мной* и *тобой*, вся конструкция выглядит как связанная сумма условно сферических континуумов.

Продолжая геометрическую тему, можно представить себе фабульную основу «интриги» как пересечение двух линий в пределах времени трехмерного

⁸⁵ См.: Николенко С. Проблемы 2000: Гипотеза Пуанкаре // Компьютерра. 2006. № 1–2.

⁸⁶ См.: Бухбиндер А. Загадочная история Григория Перельмана // Знание — сила. 2007. № 5.

⁸⁷ См.: Пуанкаре А. Избранные труды. Т. 2. М., 1979. С. 967–976; Маршал К. Задача трех тел. М.; Ижевск, 2004.

непрерванного пространства (например, шара или эллипса); нарратив поливергентного типа — как пересечение линий в пределах прерванного пространства (типа бублика или чайной чашки с ручкой). Художественное пространство второго типа, намеченное А. П. Чеховым, в отрицательном модусе представленное Д. Хармсом и в позитивном модусе — О. Манделштамом, не односвязное, но принципиально трехсвязное. Третий элемент системы коренным образом меняет качество коммуникации, возникает конструкция, в которой мир открывается вниз в виде бесконечной последовательности новых внутренних слоев, явленных точке, находящейся в предыдущем по отношению к ним слое. Членение пространства художественного мира на основе дихотомии (бинарного принципа) принесло и приносит немало важных достижений, однако, видимо, пришло время найти способ решения задачи тернарного и двухуровневого структурирования системы семантических полей произведения.

Описание художественного пространства как системы сакральных/профаных зон не раз становилось предметом внимания литературоведов⁸⁸. Тело — субстанциональная определенность носителя точки сознания — является естественной границей, отделяющей *меня* от всего остального. Тело существует и онтологически самоопределяется не отдельно от всего остального, но находится в материальном и энергетическом взаимодействии со своим окружением, всем «остальным». Поэтому для выяснения формата «голоса» необходима определенность внешнего облика акторов, участвующих в этическом диалоге и/или эстетическом триалоге. Это матрица, определяемая формальным ограничением того тела, в котором заключена та или иная часть мирового сознания. Образуется великое многообразие семиотических личностей, систем ценностей, вступающих друг с другом во взаимодействие, по числу представленных в тексте персон и предметов, готовых репрезентировать свое, иное видение мира, с точки зрения которых возможно еще одно описание тех же самых историй.

5.5. О трех уровнях художественной событийности

Феноменология событийности являет собой сложную проблему; не всегда легко определить, происходит ли данное событие вследствие чего-нибудь или после чего-нибудь, как отмечал в своей «Поэтике» Аристотель. По мнению П. Рикёра, членение повествования не связано с неустранимостью «эпизодического аспекта построения интриги»⁸⁹. Естественным организующим началом разделения истории на эпизоды является дискретный коммуникативный

⁸⁸ См., например: *Топоров В. Н.* О структуре романа Достоевского в связи с архаическими схемами мифологического мышления. С. 193–258.

⁸⁹ *Рикёр П.* Время и рассказ. Т. 1. С. 186.

язык, что порождает предположение о возможности выведения нарративных форм из лингвистических параметров дискурса, состоящего из отдельных знаков.

В. И. Тюпа предлагает подразделение событий на референтные и коммуникативные; первые актуализируются самим нарратором, во вторых эту роль играет адресат⁹⁰. Текстопорождающая деятельность рассматривается здесь в качестве референтной функции дискурса — формулирования нашей оценки происходящего вокруг нас изнутри системы ценностей персоны и в пределах ее компетентности: «Без дискурсивной артикуляции (текстуального освоения сознанием) фактов как таковых не существует. Факт есть не что иное, как референтная функция дискурса — высказывания о нем»⁹¹. Однако возможно, что искомые основания фрактальности можно обнаружить и на более раннем уровне — в дискретности, навязываемой нами в процессе мышления принципиально континуальному мирозданию. Систематизирующие механизмы и матрицы, управляющие процессами текстопорождения и рецепции, могут быть объяснены «кинематографическим принципом» мышления гомо сапиенса, сформулированным столетие назад А. Бергсоном⁹². Согласно его версии, стремление разбивать реальность на участки, упрощая структуру бытия, связано со спецификой телесного воплощения сознания человека как незаместимого фрагмента вещества мироздания, организованного в виде «мыслящей материи» и стремящегося к бытийному самоутверждению.

Э. Кассирер доказывал, что всякий новый взгляд на реальность, как, например, пространственное, временное, числовое освоение и членение, вызывает изменение личной картины действительности, открывая новые черты в сугубо «внутреннем» мире» субъекта наблюдения⁹³. Таким образом, происхождение событийности оказывается связано с диалогическим взаимодействием *индивидуальное я — окружающий реальный мир*, а также персональной системой ценностей субъекта наблюдения и способом членения «длительности» на отдельные фрагменты.

⁹⁰ «В структуре референтного события эту функцию актуализации осуществляет сам нарратор. В коммуникативном же событии рассказывания актуализатором выступает адресат — свидетель вторжения повествователя в цельность завершившегося и застывшего в прошлом события. При этом актантом коммуникативного события выступает, естественно, креативная фигура говорящего (пишущего); пассивом же здесь становится — в случае нарративной модальности высказывания — не кто иной, как актант рассказываемой истории. Тогда как в случае перформативной (автореферентной) модальности пассивной инстанцией оказывается адресат дискурса» (Тюпа В. И. Очерк современной нарратологии // Критика и семиотика. 2002. Вып. 5. С. 22).

⁹¹ Там же. С. 8.

⁹² Бергсон А. Творческая эволюция. С. 264.

⁹³ Кассирер Э. Философия символических форм. Т. 1. С. 227.

Событие есть отдельный фрагмент бытия и одновременно продукт активного освоения индивидуумом своего окружения. Оценивание идет по законам и принципам, установившимся в его кругозоре; возможные нарушения границ семантического поля происходят исключительно в русле тех возможностей, которые несет в себе реципиент. Фабульная событийность совершается на уровне этических взаимодействий между двумя и более субъектами, сюжетная событийность, как указывалось выше, требует более трех точек зрения, одна из которых связана с оценкой смысла и итога этического взаимодействия двух других.

Сюжет фиксирует принципиальный отказ от мифа, в котором нет места «иной» или «внешней» по отношению к реальности точки зрения на мир; используя терминологию Бахтина, можно сказать, что в мифе у наблюдателя нет дихотомии «кругозор/окружение», они сливаются или отождествляются. С другой стороны, событийность представляет собой личную трактовку «длительности» в зависимости от способа, которым расчленяется на отдельные элементы длящаяся действительность.

Классическая формула Ю. М. Лотмана определяет событие как то, что «произошло, хотя могло и не произойти»⁹⁴. Похоже определяет событийность П. Рикёр: «...то, что могло произойти по-другому»⁹⁵. Проблема, однако, в том, что принципиально любое происшествие может произойти иначе или не произойти вовсе. Другими словами, эти определения уводят в поле событийности всё сущее в его прошлом, настоящем и будущем, входя в альянс со старой и трудноразрешимой проблемой свободы и необходимости. Ранее к подобному решению вопроса пришел М. М. Бахтин, хотя его гипотеза о «со-бытии» опирается на несколько иные основания.

В. И. Тюпа предложил концепцию событийности, принимающую событие как перспективный пучок возможностей с вариантами осуществления одной из них⁹⁶. Признавая главным основанием событийности оценку явления с точки зрения какого-либо адресата, наблюдателя или участника действия, он пишет: «...если, например, первым состоянием в этой формуле будет сон, вторым — пробуждение, а третьим — бодрствование, то пробуждение очень часто оказывается всего лишь одним из звеньев естественного биологического процесса. Хотя иногда (особенно в художественных текстах) оно может наделяться и статусом события»⁹⁷. Например, если это пробуждение от многолетнего

⁹⁴ Лотман Ю. М. Структура художественного текста. С. 285.

⁹⁵ Рикёр П. Время и рассказ. Т. 1. С. 115.

⁹⁶ См.: Тюпа В. И. Очерк современной нарратологии. С. 10–14.

⁹⁷ Там же. С. 18. «...Событие есть значимая в рамках некоторой парадигмы альтернативных вариантов (интеллигибельная) конкретность, то есть факт, обладающий собственным значением в меру того, насколько и в какую сторону он отличается от всех прочих, не реализовавшихся в данный момент возможностей» (Там же. С. 19–20).

летаргического сна или пробуждение не умершего, но заснувшего в засыпанной могиле, — но для каждого такого случая должен существовать адекватный и компетентный интерпретатор качества событийности.

Типология В. Тюпы исходит из наличия в любом дискурсе, в той или иной степени выраженности, референтной и коммуникативной функций, «внутренней» и «внешней» речи; тот или иной вариант нарратива формируется из их качественного соотношения в каждом конкретном высказывании. Теорема градуирует элементы дискурса в зависимости от их опоры на «кругозорную» («декларатив») или «окружную» («перформатив») сферу точки сознания с прибавлением «итератива» как описания в чистом виде, являющегося исходной (нулевой) точкой для генезиса нарратива, в котором в разной степени выражены признаки автокоммуникации и автореференции. Базовой коммуникативной единицей, согласно этой теории, является бахтинский «голос» — перформатив как «автореферентный коммуникативный акт прямого речевого действия»; помимо декларатива, ему противостоит «итератив» как протонарративный «автокоммуникативный процесс молчаливой речи», близкий к рассказу-мифу, в котором отсутствуют сюжет и нарратор — он есть чистая фабула, лишенная независимой и автономной точки зрения⁹⁸. Опора этой концепции на дискурс заставляет нас предположить, что событийность в текстах каждого национального языка обретет специфический характер, и потому каждый национальный язык должен будет обладать своей специфической нарратологией. Как будто комментируя эту проблему, М. Бубер в своей известной книге приводит пример семисложного слова из языка жителей Огненной Земли, смысл которого раскрывается на русском языке фразой: «Смотрят друг на друга, и каждый ждет, что другой вызовется сделать то, чего оба хотят, но не могут сделать»⁹⁹. Вопрос о способности языкового дискурса выявлять структуру событийности в тексте в подобных случаях получает дополнительную глубину.

Истолкование В. Тюпой библейского текста «И сказал Бог: да будет свет. И стал свет» как перформатива, а текста «И увидел Бог свет, что он хорош» (Быт. 1: 3–4) как «потенциального декларатива», на наш взгляд, нуждается в оговорках. Допустим, что создание «света» с помощью чистого слова-действия — это перформатив, однако слова «И стал свет» говорит уже не Бог, а нарратор, интерпретирующий возникновение света как событие. Возникает лицо, которое комментирует творческую деятельность Бога, получающего статус описываемого объекта. С позиции нарратора здесь два события: фабульное (Бог оценил свет как «хороший») и сюжетное (событие сообщения нам нарратором того, что подумал Бог, оценивая свое творение).

⁹⁸ Тюпа В. И. Коммуникативные стратегии теоретического дискурса // Критика и семиотика. 2006. Вып. 10. С. 36.

⁹⁹ Бубер М. Я и Ты. С. 25.

Событийность прочно связана с определенным набором норм и правил, принятых в том культурном контексте, где она квалифицируется; а также с тем, что М. М. Бахтин называл «системой ценностей» — личными этико-эстетическими правилами реципиента. С другой стороны, возникновение фабульного события связано с борьбой индивидуума за свое место в мире, а сюжетное событие возникает в связи с необходимостью с его стороны онтологизировать свое местопребывание за счет реализации своего «голоса»: этим стратегическим направлениям следует нарративность во всех случаях. Каким образом происходит осуществление возможности события, указывает Ю. М. Лотман: оно есть «всегда нарушение некоторого запрета, факт, который имел место, хотя не должен был его иметь»¹⁰⁰. Статус событийности обретает только фрагмент реальности, оцененный и интерпретированный человеком, генератором событийности является точка зрения индивидуальности как «свидетель и судия»¹⁰¹. Без этого никакая фактичность не событийна; чтобы стать событием, необходимо обрести статус «не только зафиксированного, но и осмысленного факта»¹⁰². Согласно точной формулировке В. Шмида, «изменения, являющиеся тривиальными по внутритекстовой аксиологии, события не основывают»¹⁰³. Таким образом, событие — продукт деятельности сознания, осваивающего информацию, получаемую с помощью органов чувств, в котором решающую роль играет градуировка личной системы ценностей, приложенная к текущей реальности бытия. В. И. Тюпа справедливо замечает: «То или иное состояние бытия является субстратом факта: без наличного, наблюдаемого состояния чего-либо присутствующего в мире не может быть и факта», «всякий текст — если не эксплицитно, то по крайней мере имплицитно — аксиологичен, он вольно или невольно манифестирует некую систему ценностей. Для событийного статуса излагаемых фактов это принципиально...»¹⁰⁴

Этот необходимый для распознавания события культурный код обычно «по умолчанию» отождествляется с современными нормами европейской культуры, как это происходит в концепции Ж. Женетта, либо трактуется как заведомо другой в теореме со-бытийности М. Бахтина. В. Шмид направляет внимание на возможность выделить общие закономерности генезиса «событийности» в наррации, сознательно отказываясь от попыток вывести проблему за пределы феноменологии текста. Согласно этой концепции, в образовании событийности участвуют следующие факторы: существенность происходящего («релевантность») и существенность последствий происходящего («результативность»), включая некие сдвиги в способе видения мира со стороны

¹⁰⁰ Лотман Ю. М. Структура художественного текста. С. 226.

¹⁰¹ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 341.

¹⁰² Тюпа В. И. Очерк современной нарратологии. С. 19.

¹⁰³ Шмид В. Проза как поэзия. СПб., 1998. С. 268.

¹⁰⁴ Тюпа В. И. Очерк современной нарратологии. С. 19, 20.

наблюдателя («консекутивность»), а также «непредсказуемость», «неповторяемость» и «необратимость» происшедшего¹⁰⁵. То есть обратимые, предсказуемые и повторяющиеся события теряют качество событийности по мере своей регулярности, повторяемости и возвращения в исходное состояние.

Следует заметить, что среди событий в реальном мире можно найти регулярные и ожидаемые (например, Рождество и другие знаменательные даты), в художественном тексте ожидаемое и заранее известное реже играет роль события, хотя такие случаи также есть (например, казнь осужденных в «Рассказе о семи повешенных» Л. Андреева). Как второстепенное отмечено В. Шмидом и качество обратимости; действительно, ничего полностью обратимого в реальном мире и в сюжете художественного произведения нет, более того, факт повторения явления или ситуации иногда обладает определенной семантикой, например ритмико-семантические элементы в стихе. В случае воскресения убитого витязя в сказке пресловутое $t-1$ в концепции А. Данто сюжетно и фабульно не тождественно $t-3$ ¹⁰⁶. Таким образом, наиболее существенным признаком событийности является релевантность-результативность происшедшего; мы пишем эти два слова через дефис, потому что они тесно связаны — мера одного определяет степень и меру другого. А главным результатом является смещение точки видения мира в сознании реципиента.

Попытки найти высказывание без наррации, на наш взгляд, бесплодны — любое проявление «голоса» обозначает его существование, связываясь с его принадлежностью точке сознания, исторически определенной (принадлежащей реальной персоне) или выдуманной, фиктивной (литературному герою, умозрительному лицу). Утверждение Женетта, что во фразе «Дом был белый, с черепичной крышей и зелеными ставнями» — не содержится никаких черт повествовательности, зато во фразе «Человек подошел к столу и взял нож» эти признаки налицо, выглядит парадоксальным. В первой фразе содержится определенное количество признаков нарратора, которые с легкостью выделяются: этот человек не дальтоник, раз он видит, что дом белого цвета, а ставни зеленые, это человек новой европейской культуры, так как житель Новой Гвинеи вряд ли отличил бы ставни от окна, кроме того, само выделение дома из окружающего его пейзажа — также очевидный антропоморфный признак, голос здесь принадлежит человеку, который понимает ценность жилища. По-видимому, наррация есть в любом тексте, который произведен голосом человека, устным или письменным; в пределах человеческой культуры нет неавторских слов. Более того, существует множество случаев, когда заведомо безличные описательные тексты, например научные доктрины, отчужденные от автора и ставшие общим достоянием (таблица Менделеева, теория относительности

¹⁰⁵ Шмид В. Проза как поэзия. С. 268–269.

¹⁰⁶ См.: Шмид В. Нарратология. С. 23–24.

Эйнштейна, физика Ньютона, геометрия Лобачевского), — казалось бы, чисто итеративные тексты, могут быть трактованы как яркие нарративы, фиксирующие «избыток видения» их авторов¹⁰⁷.

Способностью иметь голос обладает любая часть мироздания, не только человек, смысл обладает личностным характером. Очевидно, что определение эстетического адреса точки зрения на мир находится в пределах выяснения расположения его аксиологической и онтологической сущности¹⁰⁸. Здесь не удастся опереться на аксиологию вещи или на обусловленность смысла логикой, онтологию искусства можно выстроить лишь на основе того, что является опорным пунктом ее конструкции — точки зрения на мир, конструирование местоположения которой составляет основу стратегии художественности. Возможностью найти свое отношение к миру исходя из своего незаменимого и незаместимого места располагает любой участок бытия, обладающий той или иной степенью телесной и онтологической обособленности от *иного*.

Жесткое разделение сфер кругозора и окружения, которые у Бахтина находятся в «неслиянно-нераздельном» виде — одно из специфических свойств новой европейской культуры. В немецкой классической философии субъект тождествен и самодостаточен в своей субъективности, а объект тождествен и самодостаточен в своей объективности. Субъектно-объектные отношения исключают равноправность сторон, ибо разум направлен на познание вещи, предмета, чужого мира, находящегося «извне» и зависимого от активной субъективности; здесь возникает водораздел между субъектом и объектом, исключающий понимание *другого* в его реальной сущности. Однако может существовать иной принцип отношения «внутреннего» и «внешнего» в видении мира человеком, иной способ понимания природы индивидуального. В его основе лежит принципиальная «необратимость и конкретность» отношения «я — ты» («я — *другой*»), что является проявлением незаменимости и незаместимости места человека в мире: «Как только я пытаюсь определить себя для себя самого... я нахожу только разрозненную направленность, неосуществленное желание и стремление — *membra disiecta* (разъятые члены) моей ложной целостности... Быть для себя самого — значит, еще предстоять себе»¹⁰⁹. Э. Кассирер справедливо подчеркивал, что *ты* не однородно с *я*, выступая в качестве его противоположности, *не-я*: *второй* возникает при этом не как простое удвоение единицы, но соотносится с ней как качественно *иное*. Правда, *я* и *ты* могут сойтись в единстве *мы*, однако эта форма объединения, в результате которой возникает *мы*, представляет собой нечто совершенно иное, нежели предметно-собирательное суммирование. *Мы* ни в коем случае не может быть

¹⁰⁷ См. подраздел 4.4 данной книги.

¹⁰⁸ Кассирер Э. Философия символических форм. Т. 1. С. 245.

¹⁰⁹ Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности. С. 108–109.

представлено подобным образом, поскольку его следует понимать не столько как «я плюс я», сколько как «я плюс ты» или «я плюс он»¹¹⁰.

У Бенвениста дискурс может быть «субъективным» и «объективным»; за исходную точку берется именно «объективный», а субъективный должен иметь признаки личного характера¹¹¹, у Бахтина любое высказывание есть явление «голоса», который может иметь антропоморфную природу, но может ее и не иметь. Принципиально важно, что «точка зрения» имеет правильный смысл, взятая одновременно и изнутри, и снаружи, в иных случаях она онтологически нелегитимна: кругозор и окружение подобны двум полюсам магнита, создающего вокруг себя силовое поле, исключить один из полюсов не представляется возможным. Таким образом, основным, корневым событием коммуникации как встречи двух сознаний становится сам факт такой встречи: с любящим *тебя* человеком (драма), с ненавидящим *тебя* человеком (трагедия), с игнорирующим *твою* имманентную ценность человеком (комедия), с самим *собой* как отчужденным собственным кругозором (лирика). Систему мировой литературы можно представить как презентацию наборов точек зрения индивидуумов, повествующих о мире, совершающих ответственные и/или безответственные поступки по отношению к другим индивидуумам, обладающим или не обладающим легитимной ценностной ориентацией по отношению к своему предметно-вещевому окружению.

Первична личная точка зрения на мир, уже в ней самой заключено зерно событийности и возможность возникновения сюжета на основе «картины мира»; как указывалось выше, она не легитимна ни этически, ни онтологически, если не входит в диалог с *другой* точкой зрения. Такого рода коммуникативное соприкосновение дает жизнь «голосу», который отливается в нарратив.

Представление о «точке зрения» как репрезентанте «точки сознания» выступает в роли категории, имеющей универсальный характер во всех без исключения науках, как гуманитарных, так и естественно-научного цикла, например в физике, геометрии, геодезии, астрономии. Однако, поскольку нарратив в равной степени принадлежит и говорящему, и слушающему, свидетельство о себе может возникнуть только в свидетельстве о другом, и наоборот. По сути дела, любая точка зрения на мир содержит в себе возможность повествования, обладатель индивидуального сознания имеет те или иные возможности для

¹¹⁰ Кассирер Э. Философия символических форм. Т. 1. С. 124, 174.

¹¹¹ На это обстоятельство указал Э. Бенвенист: «субъективен» дискурс, в котором явно или неявно маркировано присутствие *я* (или отсылка к нему), но это *я* определяется лишь как лицо, произносящее данную речь; настоящее время, главное время дискурсивного способа выражения, определяется всего лишь как момент, в который произносится данная речь, и «это “настоящее”» в свою очередь имеет в качестве временной референтной соотнесенности только одну языковую данность: совпадение во времени описываемого события с актом речи, который его описывает» (Бенвенист Э. Общая лингвистика. М., 1974. С. 296).

обозначения того, что он видит; обладая очевидением, он принципиально имеет ресурсы для рассказывания. Повествование как смысловое свидетельство о себе и о мире становится формой бытийной реализации человека, авторство рождается как самооткровение «действительности сознания». Таким образом, нарратив из акта самовыражения обращается в органическое состояние, свойственное точке сознания, реализующей свое право на онтологическое оправдание. Подобного рода существенное значение она имеет в религии, где субстанционально-нравственная позиция человеческого *я* ищет пути к спасению в духовном слиянии с Истиной. Но в отличие от религии, в искусстве «точка зрения» связана с пространственными и этико-аксиологическими параметрами нарратива, в двойной событийности повествования и повествуемого события.

Нарративный акт представляет собой попытку связать *другого* (*других*) со *своей* точкой зрения, *своей* картиной мира. Для этого в художественном тексте формируется модель пространства, видимого с определенной условной точки зрения (нарратора и/или героя) с целью представить его *другому*, показав один из возможных путей следования в нем в виде сюжетно-пространственного перемещения персонажа. С другой стороны, литературный персонаж представляет собой искусственно созданную персонификацию специфической точки зрения на мир¹¹², порождая фрактальность, дробящую сплошную континуальную длительность на отдельные куски, которые мы называем эпизодами, происшествиями, событиями. Повествовательный текст формирует картину мира как условие воплощения заключенной в нем определенной бытийной точки, онтологическое оправдание которой является стратегической целью наррации. Фактически событийность связана с открытием точкой сознания новых возможностей в способе понимания мира — изменении ракурса видения реальности таким образом, что становится более понятно ранее неясное и открывается нечто принципиально новое.

Точки сознания разных людей пространственно-ментально незаместимы, в том числе и потому, что в пространстве не могут совпадать их тела. Основа повествования — точка зрения, оформленная не только текстуально, но и предметно-телесно, — обладает формальной выраженностью и занимает определенное пространство в мироздании. Телесность (предметность, вещественность) и несомый ею смысл оказываются тесно связаны, а располагаемая в них точка сознания с ее специфическим кругозором может иметь ту или иную степень удаленности от ценностной системы окружающей культуры или ряда окружающих лиц; один фрагмент нарратива отделяется нами от другого именно в связи с изменившимися качествами его пространственных характеристик. Меняющиеся формы и контуры тел персонажей и их кругозоры, управляемые

¹¹² См.: Кассирер Э. Философия символических форм. Т. 1. С. 140.

колеблющейся границей между *мною* и *не-мною*, есть зона, где рождается сюжетное событие. Пространство, как и остальные компоненты «окружения», оказывается структурированным в соответствии со стратегической целью автора: сформулировать набор неких потенциально новых и ценных точек зрения на мир, взаимодействие которых и есть генератор событийности. Отсюда возникает вопрос о смысле и способе проведения границы, отделяющей *я* от *не-я*.

Выяснение качества этой индивидуальной точки зрения на мир ведет к изучению пространства, в котором эта точка находится, откуда видима соответствующая картина мира; в свою очередь, пространство, окружающее индивидуума, исполнено ценностным смыслом, персонализированным индивидуумом, находящимся извне его. Видение мира изнутри чистого кругозора, отождествленного с окружением, может быть трактовано как миф, видение мира в естественной диалогической связи *моего* окружения и кругозора — как нарратив. В этом случае *другой* выступает адекватной репрезентантой мира, окружающего *меня*, одновременно являясь частью *моего* окружения и располагая своим собственным кругозором, не сводимым к *моему* личному, отличающимся от него. Вопрос о том, как протекает процесс взаимоотношений между этими двумя точками (и, соответственно, четырьмя инстанциями), лежит в плоскости, на которой решается и вопрос об отличиях между родами и жанрами большого набора свидетельствований о мире, принятыми в религии, науке и искусстве. Онтологически легитимные высказывания о мире могут принадлежать *мне*, *тебе* или *ему* (*им*), границы между *своим* и *чужим* словом могут смещаться, на границах между ними идет борьба; одни и те же явления реальности по-разному воспринимаются как принадлежащие *мне* или *тебе*, сама граница между *мною* и *тобой* пролегает по-разному для *меня* и *тебя*. Вопрос об отношении *своего* и *чужого* для каждого из литературных героев является основным вопросом о форме художественного пространства. Где и как проходит эта граница и насколько непримирима борьба между ними, оппозиция ли это типа «серый/черный» или «желтый/черный»? Основным событием во всех случаях является осознание расхождения между *моим* кругозором и кругозором *другого*, выраженного в ряде несовпадений наших систем ценностей. Это осознание может при этом признавать или не признавать существование общей реальности.

Процесс означивания по направлению от кругозора к окружению сохраняется в зеркально отраженном виде и в процессе перехода информации из окружения индивидуума в его кругозор: предметы поступают в кругозор в той мере, в какой являются итогом, результатом действий человека. Кругозор связан с глагольными формами, окружение — с названием, именованьем вещей, таковы два взаимодействующих пути связи индивидуума с окружающим миром. Важным свойством этих переключений «окружение—кругозор» и «кругозор—окружение»

является появление новой системы обозначений (в случае бытовой или научной коммуникации) или, в добавление к этому, альтернативной условной реальности, «картины мира» (в случае эстетической коммуникации). Дискурс, реализующий эту новую реальность, мы называем «поэтическим языком»; он создается на основе уже существующих и относится к компетенции той точки зрения, репрезентация которой является основой стратегии повествования. Возникновение художественности оказывается связано с тем, что данная точка сознания свидетельствует со своего незаместимого места о таком, чего не способен увидеть никто, и эта информация имеет ценный характер, так как открывает новое, одновременно рассчитывая на признание этого факта окружающими, которые готовы рассмотреть текст как проект нового варианта мировосприятия.

Очевидно, что точка зрения на мир может быть не только частью текста или располагаться в теле гомо сапиенса. Возникшая к началу XX в. картина мира демонстрировала, что практически любое изучаемое явление может само оказаться субъектом видения. В качестве предтечи такого рода нового принципа построения реальности часто упоминают Достоевского, в картине мира которого много полезного для себя обнаружил, как известно, создатель теории относительности. Особенность манеры писателя в том, что в процессе формирования событийности он постоянно смещает ценностную точку отсчета, и мы не всегда уверены в том, что знаем, к чему привязана нарративная функция в том или ином высказывании. В своей известной книге Б. А. Успенский замечает, что, если в сказке двигаться может только один персонаж, в повествовательном тексте европейских литератур Нового времени — одновременно несколько. Продолжая эту мысль, можно заметить, что от одновременного видения нескольких чужих *я* Достоевский перешел к моделированию видения мира с точки зрения нескольких *я*, формирующих нарратив со всеми другими, находящимися в их «окружении». Писатель хотел бы включить их голоса одновременно, но линейная семантическая ось текста не дает ему возможности это сделать. Чтобы изобразить одновременность, он меняет их инстанции часто и резко. В. Шмид счел парадоксальной идею Бахтина о «полифоническом романе», «голос автора якобы звучит на равных правах с голосами героев»¹¹³. Разумеется, голос нарратора по определению не может быть отнологически на равных с голосами героев, так как сознание конципированного автора, как указывал Бахтин, это «сознание сознания» — одно внутри другого и не может быть «рядом». Однако представим себе множество простых дробей, где любой числитель может стать любым знаменателем в любом другом числе. Писатель предвосхитил одно из важных достижений культуры XX в.: точка отсчета ценностной системы может располагаться в любом месте, а не только *во мне*; видимый *мною* мир есть принадлежность моего кругозора, однако вокруг *меня* — множество других точек видения, со своими кругозорами и со своими

¹¹³ Шмид В. Нарратология. С. 59.

мирами, не сводимыми к *моему*. Бахтин называл «полифонией» ситуацию, когда нет ответа на вопрос, поезд ли едет мимо платформы, или платформа — мимо поезда, где всё зависит от точки видения, отсчета и оценки, а она может располагаться в любом месте. Для Бахтина любой персонаж Достоевского — это голос, свидетельствующий о себе для других и о других — для реализации своей этической и онтологической свободы. Простая модель коммуникации привязывает процесс к трем внешне независимым позициям: нарративной (формирование истории), референтной (смысл того, что сказано) и рецептивной (восприятие текста читателем). Однако отношения между этими тремя точками не плоско-последовательные (автор — произведение — читатель), но параллельно-последовательные: третья точка из своего окружения вбирает в себя несколько кругозоров акторов, каждый из которых вбирает в свое окружение кругозоры остальных, это не линейная цепь, но многослойная луковица.

Возникает конструкция, в которой мир открывается анфиладой бесконечной последовательности новых и новых внутренних слоев, явленных точке сознания, находящейся в предыдущем по отношению к ним слое. Каждая точка видения, представляющая мироздание, опоясывается концентрическими кругами кругозоров, в каждом из которых очевидно лишь находящееся снаружи его круга, но то, что находится внутри, не видно.

Трансплантация чужого способа видения мира в *мой* кругозор происходит здесь не как жесткое давление со стороны религиозной аксиоматики, но как восприятие диалога в его цельности — т. е. не одного только сознания с его личной точкой видения, но двух и более сознаний с их точками видения, находящимися в смысловом взаимодействии. Если этическая система требует посмотреть на себя глазами другого (этический диалогизм), то в пределах эстетической модели коммуникации необходимо учитывать ценностные параметры трех или более точек зрения на мир одновременно. Фактически речь идет об изменении системы ценностей субъекта за счет вхождения в ценностный смысл диалога между двумя и более точками видения, переживание расширяющегося горизонта возможных изменений в способе видения мира и, параллельно, обогащение системы ценностей новыми моделями составляет корневую основу эстетического события; многообразное этическое порождает эстетическое значение.

Таким образом, художественный текст, в отличие от других видов сообщений, принятых в культуре, предлагает не знание и видение некоего *другого*, но особый способ коммуникации, предполагающий выведение бытийной позиции реципиента за пределы его физиологических возможностей, фактически нагружая его функцией ответственности за бытие всех и каждого, принципиально *любого*, за всё мироздание в целом. Эстетическое действие есть не просто оценка чужой оценки, но со-бытийное включение моего личного *я* в другие миры, моделью и перспективой которых становится этическое отношение между *вторым* и *третьим*. Этот эстетико-онтологический поступок

становится началом или является продолжением конвергенции *моего* и потенциально всех *чужих* персональных мировоззренческих отличий. Художественная коммуникация получает тернарный и двухуровневый характер, сохраняя внутри себя этическую, обладающую одноуровневой и бинарной структурой. Взаимодействие между этими минимум тремя точками художественной коммуникации нельзя расчленить на отдельные этические диалоги¹¹⁴. Важно учесть, что в этом канале коммуникации идет процесс одновременной передачи и такой же одновременной рецепции двух точек сознания, каждая из которых и реципиент, и «голос». «Чужое слово» участвует в этом процессе наравне со «своим», фактически ни у кого из двух участников диалога нет только *своего* и только *чужого*, они погружены в событие коммуникации, онтологизирующее их статус. Это и есть «со-бытие» — обмен окружениями и кругозорами, обеспечивающий событийность жизни как сбывающегося бытия.

В общественно-бытовой сфере жизни мы признаём наши окружения тождественными, а несовпадения в видимых нами картинах мира сводятся к нашим индивидуальным различиям в восприятии общей для всех «объективной реальности». В искусстве (и в сфере гуманитарной мысли) каждый индивидуум, располагающий своей точкой видения и кругозором, имеет и свое собственное окружение, альтернативное по отношению к любому *другому*. Оно зафиксировано в виде предметно-вещевого мира художественного произведения, адекватно (или нет) выражающего особенности видения мира с точки зрения нарратора и/или героя. Художественный текст самим фактом своего существования утверждает: каждой возможной точке видения присуще свое собственное, безусловно ценное окружение.

Точка присутствия в каком-либо пространстве является основанием для развития смысла, определяя возможность по-новому разделить мир на предметы и вещи. Эту мысль продолжает В. Тюпа, в его концепции позиция наблюдателя — *третьего* — по отношению к двум другим, вступающим в коммуникацию, именуется «метаитеративом», возникновение события в нарративе связано не с информированием *другого*, но с попыткой изменения способа видения *другим* реальности, стратегической основой которого является проект примирения *моего* кругозора с кругозором *другого*, «в качестве следствия коммуникативного события — некоторое ментальное событие (изменение картины мира) в сознании адресата»¹¹⁵.

¹¹⁴ В. И. Тюпа указывает на событие как на «актуальное со-бытие факторов. Число таких факторов не может быть менее трех: актантный фактор действия, пассиентный фактор покая (или противодействия) и ментальный фактор смыслообразующего свидетельствования, или «причастной внеаходимости» (М. М. Бахтин) — из которых первые два связаны хронотопической общностью, а третий, в той или иной степени, хронотопически дистанцирован» (Тюпа В. И. Очерк современной нарратологии. С. 22).

¹¹⁵ Тюпа В. И. Коммуникативные стратегии теоретического дискурса. С. 40.

Суммируя эти гипотезы, можно предложить концепцию событийности, надстраивающейся в качестве нового уровня над сюжетом произведения искусства. В роли события первого уровня выступает фабула, естественные исторические процессы и выдуманные происшествия, взятые художником в качестве исходного материала для строительства повествования, на втором уровне — сюжет как изложение повествователем его личного видения ряда эпизодов, связанных с историей жизни одного или нескольких действующих лиц. Установлено, что событие есть происшествие, которое оказывает на индивидуума эмоциональное воздействие, оно результативно и имеет для него существенные последствия в виде сдвига в его видении реальности, оно не повторяется, проходит безвозвратно, естественным образом связываясь с осознанием человеком своей необходимой причастности к мирозданию. Никакого мира вне видения его изнутри/снаружи не существует постольку, поскольку нет существа, лишённого кругозора и/или окружения. Небытия в бытии нет, следовательно, сколько точек видения мира, столько и миров, сосуществующих в единстве бытия, которое управляется всеми этими мирами и, стало быть, в той или иной мере, ответственными поступками и мыслями индивидуального человека. Реальность осознаёт и запечатлевает себя с помощью точек видения, которые образует сознание, присущее тому или иному формальному образованию «вещества жизни»; бытие состоит из множественности со-бытий отдельных существ, владеющих как важнейшей ценностью своим ракурсом видения мира, следовательно — его неотъемлемой частью. Поэтому видение другого (других, мира) и повествование (свидетельствование) о другом имеет не условный, а безусловный онтологический статус. Желание быть интуитивно приводит к совершению поступков, содержанием которых становится утверждение ценности *другого*: возрастание ответственности за что-то, находящееся за пределами «эгоистического *моего*» придает индивидуальности сверхиндивидуальный смысл.

На этом третьем уровне временное получает отблеск вечного, а локальное «здесь-теперь» обретает характер резиденции Вечного Целого. Описание человека, выполненное с определенной точки зрения, лежащее в плоскости интересов нарратологии, оказывается не «отражением» или условным знаком, но фундаментальным основанием жизненной реальности. Эстетическая деятельность как видение и оценивание видения и оценивания мира другими получает безусловную ценность, этим как главной своей ценностью располагает сам мир. Другими словами, создание художественного мира произведения являет собой непосредственное отношение, контакт с этим миром, который может быть и не отражен и не моделирован в этой условной реальности, но сам в ней непосредственно присутствует. Так возникает метасюжет о встрече и диалоге человека и Вселенной и метасобытие фактической их встречи. Этот третий уровень событийности репрезентирован в тексте произведения не аллюзиями на историческую реальность (первый уровень), не отдельными

эпизодами, меняющими маршрут движения и ценностную систему главного героя (второй уровень), но смысловым пространством художественного мира в целом (тем, что Д. С. Лихачев называл «художественным миром» произведения), в котором событийность осуществляется на уровне той или иной степени адекватности этико-онтологической связи человека со всем целым бытия.

Событийность основана на шаге человеческого сознания в его пути к истине, основанием становится встреча с *другим*, «положительно-приемлющее» отношение которого делает возможным само существование личного *я*, тем самым формируется в сознании человека мысль о себе и о мире. Событием такого рода является встреча человеческого сознания со своей жизнью, представленной разными ее проявлениями в пространстве бытия. Если фабульная событийность основана на взаимодействии человека с обществом, сюжетная — на встречах с иными точками зрения на мир, представленными *другими*, то полем бытийной событийности является соприкосновение человеческого *я* с вечностью и бесконечным пространством. Так называемый «вековечный вопрос» Достоевского, определяющий вектор поисков человеком своей бытийной идентичности, оказывается площадкой, на которой совершаются акты событийности-3. Конструктивным признаком такого рода события становится не оценка *другого* или ценности контактов *других*, находящихся рядом с *тобой*, но ценностное осмысление контакта между уровнями бытия частного индивидуума и остального мира, понятого как единое целое, включающее в себя и наблюдающего его индивидуума. На этом новом уровне происходит вторичная онтологизация эстетической коммуникации: содержание индивидуального видения оказывается предметом оценки с позиции, выходящей из рамок социальной, исторической, бытовой обусловленности в сторону бытийной характеристики самого мироздания; личное бытие индивидуальности обретает черты Бытия как такового, обеспечивая человеку встречу с Целым в его единстве. Типологию и условия этой событийности можно искать в области сочетания человеческого *я* как существа телесного и сознающего — и бесконечного Космоса во всех возможных вариантах трактовки этого слова, от астрономического — до религиозно-философского. Верную дефиницию такого рода события мы обнаруживаем у С. Л. Франка: «...подлинно конкретная всеобщность совпадает с подлинной конкретностью индивидуального»¹¹⁶. Таким образом, русский классический роман выступает как собирающая система в отношении любого множества различных художественных систем, порождая ситуацию развернутого полилога между различными, но равно ответственными точками зрения на мироздание в космологической перспективе.

Указанная триада событийности: фабульная, сюжетная и метасюжетная — работает в каждом конкретном тексте по-своему, в каждом отдельном случае

¹¹⁶ Франк С. Л. Недостижимое. С. 414.

может доминировать один из событийных слоев. В «бульварном романе» акцент делается на фабульную событийность и бытовое событие. В классическом русском романе (Л. Н. Толстой, И. С. Тургенев, Ф. М. Достоевский) — развитая сюжетная событийность, основанная на взаимодействии многих точек зрения на мир в многообразном полилоге. Одновременно с этим возникает диалогическое отношение *я* — *весь мир*, которое иногда трактуется как религиозно-философская тематика произведения, однако, фактически не вполне отвечает требованиям, предъявляемым к теме произведения, и одновременно хорошо подходит по роду структурной организации к понятию *события*. Одним из самых ярких примеров реализации такого рода событийности, при очевидном игнорировании православной тематики, является творчество А. П. Чехова. Здесь можно заметить, что отмеченная многими исследователями «ослабленная событийность» произведений писателя касается именно событийности сюжетной и фабульной. В его рассказах действительно нет детективной фабулы и высокого напряжения в связи между *я* и *ты*, свойственной, например, И. С. Тургеневу. В его произведениях, казалось бы, не происходит ничего такого, что могло бы увлечь читателя, нет «интриги», не видны конфликты между мощными идеологическими схемами, однако его произведения захватывают читателя. Причина заключается в том, что в основе структуры чеховского повествования находится напряженная метасобытийность, которая и делает его произведения, где «ничего не происходит», предметами читательского интереса. Человек в рассказах Чехова выставлен не на фоне «общественной реальности» и не в конфликте с иной, компетентной точкой зрения на мир, но непосредственно перед Целым Бытием, во всем его многообразии, глубине и загадочности. Обращаясь к лотмановской структурально-семиотической терминологии, можно провести следующую параллель: событийность-3 так же относится к сюжетной событийности-2, как художественный символ относится к художественному знаку.

Событием здесь является переживание того факта, что точка сознания человека, облеченная в плоть с его духовной и телесной незаместимостью, оказывается установленной в такое отношение к мирозданию, при котором возникает диалог двух целых единиц, одна из которых парадоксальным образом является частью другой. Это событие не разлагается на элементы, не обладает фрактальностью, оно структурно едино и может быть бесконечно длительно. Полем оценки/самооценки, на котором стоит реципиент, трактующий факт своего бытия в мире как со-бытие, становится не бытовая норма или философская концепция, но его кругозор, его личное видение, в которое входит всё Мироздание, получающее тем самым онтологическую опору для своего существования.

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

От полифонии Ф. М. Достоевского к повествовательной полиархии А. П. Чехова и эстетическому триалогу М. М. Бахтина

Повествование — уникальный инструмент формирования и передачи личного опыта осмысления действительности, функции которого отсутствуют в иных коммуникативных системах. Основное условие нарративной связи — наличие *другого*, имеющего иную картину мира перед своими глазами, но в равной степени заинтересованного в обретении ответа на вопрос о смысле своего существования. Читатель есть условие появления повествования, и он же оценщик и судья повествовательного «голоса». Намерение понять чужое, незнакомое представление о мире прямо связано с необходимостью решения «вековечного» вопроса: «Что есть я, что есть окружающий меня мир?» Поэтому расцвет или упадок литературы в определенные эпохи прямо связан с актуальностью этого вопроса в общественном сознании или падением интереса к нему. Другими словами — культурным уровнем определенного сообщества людей в определенный период. Тем самым повествование относится к числу ценнейших достижений человечества, помогающих утвердить индивидуальное бытие в роли особенной, не слитой со всем остальным части мироздания, одновременно с этим — части, необходимой этому Целому и играющей в нем существенную роль.

Художественный мир — это модель отрезка времени в его отношении к вечности, где установлено несколько систем ценностей, точек отсчета в правде и лжи, добре и зле; созданная автором реальность не «фиктивна», но составляет правду бытия личностей, чьи взгляды на мир в ней воплощены. Основная ткань культуры — это набор реплик, направленных в разное время различным адресатам, с разной степенью этической интенсивности обращенных друг к другу. Что может к этому добавить художественный текст, в котором рассказывается, как некто почему-то когда-то что-то сказал или сделал, и что в реальности дает рассказанная история? Повествовательный текст предлагает смысловое поле и маршрут движения по нему с перспективой обретения нового знания о мире, причинах и сути важнейших явлений, из которых состоит жизнь. Событийность художественного текста в равной степени связана со структурой текста и с познавательными качествами реципиента. Если автор выступает с позиции

я как пример любого другого, то точно с такой же позиции выступает и реципиент, восприятие которого также идет в органическом единстве *своего* и *чужого*. Таковы первые лица, которые принимают на себя бытийную и этическую функцию второго лица — *ты*, которое, в свою очередь, располагается на позиции *третьего* по отношению к двум *я*, входящим в коммуникативный контакт. В *третьем* лице литературного персонажа происходит слияние глубинных этико-онтологических интересов *я* и *ты*, с сохранением индивидуальных отличий в видении ими действительности; каждый из них принимает *чужое* как *свое*, преобразуя *свое* и обращая его в *чужое* или общее для всех. Здесь становится возможно то, о чем писал Пушкин: «Над вымыслом слезами обольюсь...»¹ Можно вообразить себе фигуру идеального читателя, способного к адекватному прочтению любого текста, и для него 100 % текстов мировой литературы будут выглядеть как шедевры. Обычно же читатель ищет текст, соответствующий его рецептивным возможностям, отвергая остальные как «неинтересные».

Достоевский называл выдающегося немецкого философа Г. В. Ф. Гегеля «клопом» за его попытку привести всё многообразие индивидуальных видений действительности к общему знаменателю². Что именно не устраивало писателя в гегелевской концепции, разъяснил Иван Карамазов, указав на принципиальную ущербность монологического понимания сущности человека наукой XIX в., в достаточной полноте отраженное в «Энциклопедии философских наук» и других работах немецкого философа. Ситуация, ранее казавшаяся непреодолимой, была разрешена научно-технической революцией конца XIX — начала XX в.: после теории относительности А. Эйнштейна, эмпириокритицизма Р. Авенариуса, квантовой физики М. Планка, геометрии Г. Минковского плоский позитивизм был сменен идеей диалогического взаимоотношения человека и окружающего его мира. В литературоведении, после эпохи торжества гегельянской эстетики и логически вытекающей из нее «теории отражения», наступил период, когда любой и всяческий позитивизм оказался под подозрением, эстетика шарахнулась в другую крайность, осмысливая произведение искусства как бессодержательную «игру», в которой последовательно «умерло» всё: автор, персонаж, сама литература в целом; далее, усилиями Ю. Кристевой оказалась «разрушенной» и поэтика как позитивное знание о конструкции литературного произведения. О такого рода последствиях монологического понимания художественной коммуникации предупреждал М. М. Бахтин: монологический взгляд на бытование художественного произведения с неизбежностью заводит теоретика в тупик. Однако, как это бывало уже не раз, его предупреждение не было услышано.

¹ Пушкин А. С. Элегия («Безумных лет угасшее веселье...») // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. Т. 3. М.; Л., 1948. С. 228.

² Неизданный Достоевский. Записные книжки и тетради 1860–1881 гг. М., 1971. (Литературное наследство; т. 83). С. 404.

Попытки трактовки художественного произведения с помощью средств социологии, истории или лингвистики равнозначны по своей осмысленности попыткам запахнуть трехмерный объект в два измерения, объем свести к плоскости, число «3» представить в виде числа «2». Если историк или социолог связывает и оправдывает события причинно-следственными связями, приводя их к логически оправданной точке, оправданием и объяснением всего происходящего в художественном произведении является сама индивидуальность человека, как правило, за пределами причинно-следственных связей. Не случайно Достоевский отказывался от трактовки созданного им как «психологической прозы»: «Меня называют психологом: неправда, я лишь реалист в высшем смысле, то есть изображаю все глубины души человеческой» (27. 65). Парадигма истории и социологии лежит в иной плоскости, лишь в некоторых точках пересекаясь с эстетическим пространством. Социальная реальность стремится к унификации людей — выборы (избиратель), торговля (покупатель), сферы услуг (клиент), медицина (пациент) и т. д. Художественная реальность развивается в противоположном направлении, сосредоточиваясь на отличной от всех индивидуальности.

Между концепцией тернарной эстетической коммуникации, где в одновременном обмене информацией пребывают несколько точек сознания, и безличной самодействующей системой автоцитирований, названной Ю. Кристевой «интертекстом», нет ничего общего. Трудно вообразить концепцию, более враждебную Бахтину, чем идея безличного «самодействующего текста», автоматически действующего «на пересечении чужих текстов, которые он поглощает и перерабатывает»³. Генератором художественного повествования является его прямая противоположность — незаменимая и незаместимая бытийная позиция, из избытка видения которой рождается и возрастает новая точка сознания, облакаемая затем художественным миром, наделенная своим кругозором и окружением. Так в повествовательном процессе рождается литературный персонаж и создается текст, способный быть основой эстетической коммуникации. Идея автоматически действующего Интертекста, мертвой литературной «Матрицы», является большой ложью о литературе, в основе существования которой на самом деле лежат диалогические взаимоотношения между авторами и читателями как самостоятельными бытийными точками, обладающими творческой свободой. Отрицая эту свободу, эстетический застенок Интертекста закономерно уничтожает опорные точки бытия и естественным образом ведет к «смерти автора», «смерти героя» и к уничтожению повествования в «смерти сюжета».

Сомнительно, чтобы человечество отказалось когда-нибудь от повествования и выработанной им тернарной эстетической коммуникации, ведь такое решение

³ Шмид В. Нарратология. С. 51.

будет фактическим свидетельством об отказе от своего бытия как субъекта сознания. Еще долго на просторах мировой истории будут бороться друг с другом идеологии, жестко разделяющие этическое и эстетическое, и концепции, связывающие их в одно целое; однако уже сейчас отчетливо видны онтологические перспективы первого и второго — для каждого индивидуального человека и человечества в целом. Фактическая направленность отечественной филологической традиции на постижение смысла бытия — из чувственного опыта и из авторских текстов, выработанных культурой, — пока еще сохраняется, выдерживая кавалерийские наскоки со стороны социологии, культурологии, антропологии и других дисциплин, которые игнорируют самое главное, что есть в литературе — ее повествовательность, время от времени подновляя постылую «теорию отражения».

Занимать место в общественной иерархии значит быть частью чего-то политически и экономически существенного; в искусстве, напротив, реальность существования литературного героя характеризуется его несводимостью к классу или разряду. Такого рода необходимости не смогли избежать даже классики социалистического реализма; их «типический персонаж в типических обстоятельствах» всё равно требовал некоего выделения из той самой среды, которую он в себе обязан был воплощать. Соцреализм парадоксальным образом осуществил ренессанс идеи В. П. Буренина о «циническом реализме», где существенен лишь мир материальных предметов, в то время как мир знаков, функция которых обозначать не себя, а другое, лишь ложь и фикция. Тем самым жизнь была сведена к биохимическому процессу, ценности которого — труд, пища, радости жизни — отождествляются со счастьем социального животного по рецепту Великого Инквизитора из «Братьев Карамазовых». Этому противостоит культура, существование которой поддерживается феноменом повествования, не просто востребованным обществом, но делающим возможным существование цивилизации, отделяющей homo sapiens от животного.

Повествование расположено в сфере, где перестают действовать обыденные правила. Социальное неравенство есть зло, однако неравенство одного участника художественного контакта другому — непреложное условие возникновения смысла; качество художественного события, ценность передаваемой информации возрастают по мере усложнения перевода эстетической информации с языка *другого* на *мой* язык. Событийность связана с непредсказуемостью и неожиданностью сообщения, но лишь в рамках заранее определенных условий; непредсказуемое и ожидаемое приращение смысла образуют части процесса художественной событийности. Коренные отличия повествования от мифа убедительно показаны О. М. Фрейденберг⁴; стоит лишь упомянуть, что в мифе не существует различий в системах ценностей и в способе

⁴ Фрейденберг О. М. Происхождение наррации // Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М., 1998. С. 262–285.

восприятия реальности между участниками коммуникации, передающими и воспринимающими, они выступают как единое целое; здесь невозможно «остранение» и поэтому не возникает эстетическая информация. Если философ идет от конкретных частных наблюдений к общему и абстрактному, то в задачу повествователя входит показать, как общее и абстрактное работает на уровне частной жизни индивидуального конкретного человека. Оба, и философ, и писатель признают, что мы живем в заведомо неизвестном нам мире, философ представляет картину мира от своего лица, писатель моделирует картину мира от лица вымышленного персонажа или повествователя. Автор философского труда формирует картину мира, основанную на анализе личного опыта, — казалось бы, аналогично автору художественного текста — однако созданный им текст претендует на тождественное принятие реципиентами, в идеале на замену их представлений о мире теми, которые сформированы в данном трактате. Ничего подобного не требует повествователь, предлагая читателю описание жизненного пути своего героя, состоящего из успехов и ошибок, рассчитанное не на замену, а на дополнение личного опыта восприятия реальности со стороны реципиента.

Мысль о единстве этического и эстетического в повествовательном процессе и авторской деятельности в целом принадлежит Н. М. Карамзину⁵, а впоследствии неоднократно повторялась и аргументировалась множеством философов и писателей. Ю. М. Лотман замечает по этому поводу: «Искусство, именно благодаря большей свободе, как бы оказывается вне морали. Оно делает возможным не только запрещенное, но и невозможное»⁶. Нет сомнений, что этика и эстетика находятся в различных сферах, однако отношения между ними более похожи на кровное родство, чем на соседство. Эстетика, понимаемая как тернарная метаэтика, надстроена над бинарной монологической моделью, фиксирующей отношение *я–ты*, и это помогает понять, что эстетика не только не вне морали, но базируется на ней, держится на ее опорах как на фундаменте. Ее здание имеет структуру, вбирающую в себя свойства этики и онтологии. Понимая это, Достоевский верил: лучшее, что может сделать человек в этом мире, это поделиться своим сокровенным опытом постижения действительности; свое авторство он понимал как жертву и жизненную необходимость, путь к обретению себя: «Я знаю, что пишу правду и дело» (20. 198). Продолжая эту традицию, уже в XX в. М. М. Бахтин объяснил эту связь на теоретическом уровне средствами логического анализа, наметив путь к созданию концепции тернарной этико-эстетической коммуникации.

⁵ Карамзин Н. М. Что нужно автору // Карамзин Н. М. Избр. соч.: В 2 т. Т. 2: Критика. М., 1964. С. 122.

⁶ Лотман Ю. М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки (1968–1992). СПб., 2000. С. 129.

Материал повествования формируется автором из ресурсов памяти — воспоминаний, прочитанных книг, личных жизненных впечатлений, бытового и религиозного опыта. В итоге рождается повествование как свидетельство о *другом*, и тем самым — о *себе*, и тем самым — о *тебе*. В этих трех последовательных личных переключениях заключается тайна необходимости искусства для человечества, единство которого обеспечивается сочувственным интересом личного *я* к *другому* и онтологической жажде *иного*. Повествование, взятое изнутри повествующего, есть голос, говорящий «Я есмь», его бытие в мире обеспечивается другими голосами, внимающими ему, отвечающими ему, оспаривающими его и соглашающимися с ним. Взятое как лексико-грамматическая конструкция, повествование обнаруживает закономерности, поддающиеся систематическому изучению и описанию — аллюзии, парафразы, реминисценции из книг других авторов, личной биографии писателя, его историко-культурного окружения. Это важные свидетельства о том, как совершался творческий процесс, формируя в конечном итоге то, что мы называем историей литературы.

Повествователь — очевидец случайного, неожиданного и непредсказуемого, однако свой экзистенциальный опыт он обязан выразить в категориях неслучайного, ожидаемого и предсказанного. Чтобы получить возможность реализации такой противоречивой схемы, автор должен опереться на опыт восприятия неожиданного и непредсказуемого, которым обладает его потенциальное *альтер эго* — читатель, реципиент. Поэтому автор и читатель в процессе эстетической коммуникации составляют одно смыслопорождающее целое, возникающие в процессе значения располагаются между ними, принадлежат обоим, созданы совместными усилиями. Бахтин доказал, что художественное событие возникает на точке встречи четырех *я*, двух внутренних и двух внешних, каждое из которых обладает своим набором средств общения и своими ресурсами памяти: «*я-для-себя*», «*я-для-тебя*», «*ты-для-себя*», «*ты-для-меня*»⁷. Две из них — «*я-для-тебя*» и «*ты-для-меня*» образуют коммуникативную линию передачи эстетического смысла. Контакт этой пары точек формирующегося диалога оказывается фактическим зерном наррации, так как требует автокоммуникативного действия, раздвоения реципиента на две противостоящие точки сознания, вторая из которых уже не вполне *я* в натуральном виде, но *мое я*, приспособленное для чужого восприятия, адаптированное для него. Из этой точки авторского сознания *я-для-тебя* вырастает повествователь, из подобного рода структуры позиции читателя (*ты-для-меня*) формируется точка восприятия текста. На месте встречи этих двух этико-онтологических векторов рождается персонаж, носитель идеи и смысла, ради которых создается произведение. Сознательные, позитивные в этическом

⁷ Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности. С. 49, 114, 128–131.

отношении шаги навстречу друг другу и есть начало повествования и условие возникновения эстетического значения. Оно оказывается возможно лишь при одновременном позитивном коммуникативном модусе обоих участников и при этико-ценностных уступках друг другу двух входящих в контакт сознаний. Эстетическое действие насквозь этично, требуя высокого уровня способности открываться друг другу на максимуме искренности и доверия. Здесь находится корень позитивного влияния христианской моральной догматики на развитие русской литературы.

Как свидетельство о себе и о мире повествование возникает в дословесной работе мыслящего индивидуума, которому для формирования художественного слова необходимо второе *я* — в виде раздвоения сознания в процессе автокоммуникации и обращения вовне себя к *другому* в процессе прямой коммуникации; в обоих случаях для строительства повествовательной среды необходима *иная* точка зрения на мир. Таким образом, «остраненная» нарративная позиция оправдывается дважды — в формировании альтернативной точки зрения на основе моего опыта, и затем в создании усилиями этой повествовательной энергии рассказа о *нем*. Многое из того, что можно найти в генезисе повествования Достоевского, свойственно и другим писателям, однако есть и отличия как в наборе источников, образующих аллюзивный план творчества, так и в самом методе формирования эстетического события. Особенностью творческого процесса Достоевского является широкое использование письменных средств мнемонического типа (рисунки, каллиграфические записи), которые необходимы для фиксации процесса автокоммуникативного диалога с дальнейшим сдвигом информации в сторону видения и знания к точке сознания повествователя, которому передается функция рассказывания истории. Л. С. Выготский замечает по этому поводу: «Внутренняя речь есть немая, молчаливая речь. Это ее основное отличие. <...> внутренняя речь развивается не путем внешнего ослабления своей звучащей стороны, переходя от речи к шепоту и от шепота к немой речи, а путем функционального и структурного обособления от внешней речи, переходя от нее к эгоцентрической и от эгоцентрической к внутренней речи»⁸. В творческом процессе Достоевского это выглядело так: «Во все мои четыре года каторги я вспоминал непрерывно всё мое прошедшее и, кажется, в воспоминаниях пережил всю мою прежнюю жизнь снова. Эти воспоминания вставляли сами, я редко вызывал их по своей воле. Начинались с какой-нибудь точки, черты, иногда неприметной, и потом мало-помалу вырастали в цельную картину, какое-нибудь сильное и цельное впечатление. Я анализировал эти впечатления, придавал новые черты уже давно прожитому и, главное, поправлял его, поправлял непрерывно, в этом состояла забава моя...» (22. 47). Подобного рода

⁸ Выготский Л. С. Мышление и речь // Выготский Л. С. Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. М., 1982. С. 324.

опыт описывал В. К. Кюхельбекер⁹. В творческом процессе Достоевского перевод с внутреннего языка на лингвистический осуществлялся с помощью ряда промежуточных пиктографического типа языков трех уровней по интенсивности качеств словесности/иконичности: портрет, готика, каллиграфия¹⁰. Набор этих средств помогал писателю обходить литературные штампы, предоставлял новые возможности на пути к художественной «правде» как цели творчества, минуя не слишком ему нравящийся «реализм»¹¹. Используя альтернативные мнемонические способы фиксации идеи, обходясь при этом без словесной записи, писатель устанавливал канал связи между своим внутренним внезапным языком и внешним, лексическим, сохраняя при этом нетронутой энергию нарождающегося повествования.

* * *

Равенство смыслопорождающих функций писателя и читателя сочетается с несимметричностью коммуникативных отношений между ними. Для того чтобы освоить художественный мир как *свой*, читатель прилагает к нему ресурсы своей индивидуальности в виде культурного багажа, системы ценностей, набора ассоциаций, навыков интерпретации тех или иных вопросов. Порождение повествования автором имеет такую же структуру, с той разницей, что базовой системой для формирования знаков является не готовый текст, а умозрительная реальность второго *я* в автокоммуникативном диалоге. Достоевский как увлеченный читатель газет и произведений мировой литературы и философии есть не просто коллекционер фактов, вбирая в свою память эти разнородные события общественной жизни, он накапливал запас этической энергии, способной выйти на уровень эстетического феномена и породить нарратора. Так, на формирование характера Настасьи Филипповны в романе «Идиот» оказали влияние десятки различных фактов личной жизни писателя и его опыта общения с произведениями мировой культуры, в частности

⁹ Дневник В. К. Кюхельбекера. Материалы к истории русской литературной и общественной жизни 10–40-х годов XIX века. Л., 1929. С. 61–62.

¹⁰ «Роль подобных кодов могут играть разного типа формальные структуры, которые тем успешнее выполняют функцию переорганизации смыслов, чем асемантичнее их собственная организация. Таковы пространственные объекты, типа узоров или архитектурных ансамблей...» (Лотман Ю. М. Семиосфера. С. 172).

¹¹ «Заметил я нечто странное, любопытное для психологов и физиологов: с некоторого времени снятся мне не предметы, не происшествия, а какие-то чудные сокращения, которые относятся к ним, как гиероглиф к изображению, как список содержания книги к самой книге. Не происходит ли это от малочисленности предметов, меня окружающих, и происшествий, какие со мною случаются?» (Дневник В. К. Кюхельбекера. Материалы к истории русской литературной и общественной жизни 10–40-х годов XIX века. С. 61–62). «Тенденция слов языка “я — я” к редукции проявляется в сокращениях, которые представляют собой основу записей для самого себя. В конечном счете слова такой записи становятся индексами, разгадать которые возможно только зная, что написано» (Лотман Ю. М. Семиосфера. С. 168).

литературы и живописи; то же самое можно сказать и о любом другом его персонаже. Особенность выработанной им повествовательной системы заключается в предоставлении читателю высокого уровня свободы в прочтении созданного текста, а также не менее свободного переключения от одной повествовательной инстанции к другой. Именно это позволило Бахтину заговорить о полифонии в структуре его романов.

Согласно В. Шмиду, в формировании основных типов наррации в художественном тексте принимают участие четыре функции: 1) точка зрения (видения), 2) качество бытового отношения к рассказываемому (участие — неучастие), 3) качество участия в повествовании, 4) рейтинговое место в системе персонажей. Применительно к творчеству Достоевского возникают следующие варианты:

I. Экстрадиегетический нарратор:

Непричастный, не присутствующий в истории (эпистолярный роман «Бедные люди»¹²);

II. Диегетические нарраторы:

1) Непричастный очевидец (анонимный хроникер «Братьев Карамазовых»);

2) Очевидец-протагонист (Антон Лаврентьевич Г-в в «Бесах»), находящийся в диегетической позиции, активно черпает данные из «молвы», общается с описываемыми им персонажами;

3) Второстепенный персонаж (повествующий Ипполит в романе «Идиот»);

4) Один из главных персонажей (повествователь рассказа «Кроткая»);

5) Главный герой, повествователь-протагонист (Аркадий Долгорукий в романе «Подросток»)¹³.

Индексы, указывающие на черты нарратора: модус повествования (устный или письменный, разговорный или риторический и пр.), компетентность (интроспекция, способность проникать в сознание героя, вездесущность или нет), социально-бытовой статус, топографические и географические характеристики (присутствие региональных признаков речи), уровень образования и умственный кругозор, идеологические предпочтения и религиозные взгляды. Особенность повествовательной манеры Достоевского заключается в том, что у него нет повествователя, обладающего полной «интроспекцией» в сознание персонажа, каждый из персонажей подозревает некую тайну в другом и сам является для остальных тайной. Любой персонаж Достоевского, как и любой человек в социальной реальности, готов обрести свой голос и повествовать о действительности, имеет основания для «рассказывания истории» и становится персонажем лишь тогда, когда о нем говорит другой нарратор.

¹² Писатель отдавал себе в этом отчет: «Во всем они привыкли видеть рожу сочинителя; я же моей не показывал. <...> говорит Девушкин, а не я...» (28, 117).

¹³ Подобного рода типологию см.: Шмид В. Нарратология. С. 91.

* * *

Любимая фраза Ф.М. Достоевского из Откровения Иоанна Богослова: «...уж времени больше не будет» (Откр. 10: 6), может считаться скрытым эпитафием любого литературного произведения, своей пространственно-временной автономностью моделирующего бесконечность бытия. Стремление автора создать новый ракурс видения, способный передать читателю нечто новое о мире, выражает идею о том, что за пределами нашего трехмерного мира с ограниченным пространством и ограничивающим временем находится иной мир, невидимый, «горный», в котором зло не одерживает легких побед над добром. В этом смысле в любом художественном тексте заключена идея двоимирья, осуществленная в виде альтернативного художественного пространства, заключающего в себе мечту человека об *ином*; глубинный смысл авторства — преодоление априорной пространственной и временной ограниченности жизни человека. Повествование основано на вере в то, что какая-то часть мира или, возможно, целый мир скрывается за пределами личного видения каждого из нас; именно на него устремлен познавательный вектор повествовательного слова, открывая возможность прозреть в окружающих нас вещах и явлениях «обратную сторону луны». В нем содержится идея величайшего равенства, недостижимого в социальной сфере, ведь каждый человек обладает тем или иным опытом познания этого неизвестного; в попытке поделиться приоткрывшейся тайной он формирует повествование о нем в роли автора и/или читателя.

Система повествования, которая имитировала бы одновременность видения мира с множества точек зрения, была выработана А.П. Чеховым. Если у Достоевского формируется множество различных точек зрения на мир, различающихся идеологически и ценностно, в «Братьях Карамазовых» заявлена идея о многомирии и жизни человека одновременно в нескольких мирах, у Чехова создается модель реальной действительности, состоящая из нескольких совмещенных друг с другом времен и пространств; точка повествования в таком случае может не получить определенного пространственно-временного адреса, присутствуя одновременно и везде как бесконечная и сопричастная всему множественность. В роли телесно-вещественного аналога такого многополярного «голоса» можно представить себе единство живой и обладающей сознанием биосферы/ноосферы В.И. Вернадского или бергсоновской онтологической памяти мироздания, состоящего из пронизанной сознанием мировой субстанции. Фактически эстетические поиски Чехова шли в русле, в котором возникла теория хронотопа А.А. Ухтомского (1911), концепция неевклидова «пространства сигнатуры» Г. Минковского (1908), представлявшая собой в свою очередь геометрическую модель теории относительности. Повествователь представляет здесь личную точку видения, которая тем самым и одновременно репрезентирует всё Целое, состоящее из множества относительно независимых точек видения и понимания.

С одной стороны, подчиняясь общим правилам, чеховский повествователь расположен на осях *я/ты/он* и «внутреннего/внешнего» (диегетически или экзегетически), но, помимо этого, еще и относительно иного личного мира, существующего параллельно, со своим собственным *я/ты/он*, своим (*иньм*) «внутренним/внешним». На первом уровне он может пребывать в роли экстра- или гомодиегетического повествователя, занимать позицию первичного, вторичного, третичного («метадиегетического») нарратора; в таком случае художественное пространство чеховского произведения может существовать как «объективное» и общее для всех его персонажей. На втором уровне чеховской нарративной системы каждый из его акторов, рассказчиков или персонажей живет в своем собственном мире, который сосуществует с другими как совмещенное пространство. Фактически эта модель повторяет пространственную схему общей теории относительности А. Эйнштейна: каждая и любая точка видения оказывается незаменимым и абсолютным по своей ценности центром Вселенной, в то же время универсальная (объективная) точка отсчета принципиально отсутствует, качество и само наличие внешнего мира определяется индивидуальной точкой зрения на него.

При таком варианте расположения нарративной инстанции повествовательная «интрига» (П. Рикёр), создающая эффект познавательной открытости и привлекательности текста, завязывается не столько на фабульном или сюжетном уровне, где событие формируется в сфере несовпадения реального и ожидаемого факта или явления, сколько в сфере несовпадения различных точек зрения на мир, почти безотносительно к тому, что именно наблюдается с этих точек видения. В результате читателю открывается перспектива восприятия мира как принципиального многомирия: сюжетообразующим фактором является не различие в оценке результатов наблюдения со стороны конкретного лица, но переживание акта взаимодействия с иной точкой зрения как другим миром, существующим за пределами его кругозора. Смысловым наполнением этого события оказывается осознание личной причастности субъекта к временной и пространственной бесконечности Целого, пронизанного жизнью и сознанием и представленного многими другими *я*. Система оценок, управляемая нарративом, в этом случае не всегда согласуется с привычными этико-эстетическими моделями и культурными нормами; видимо, в этом причина столь большого разброса в оценках морального содержания рассказов Чехова со стороны его современников.

Приемом, с помощью которого Чехов выбивает из повествования привычную и ожидаемую каузальность, является формирование умышленно бессвязных, «рваных» диалогов, которые снабжены длинными паузами и ответами не в тему. Заговаривая друг с другом, персонажи Чехова подчас не слышат и/или не понимают друг друга, начинают произносить «общие слова» и моделировать коммуникативные ситуации, не требующие осмысленного ответа.

Например, в «Гусеве» реплики героев постоянно повисают в воздухе или получают неадекватные отклики. Бессвязность разговоров героев чеховских произведений, нелогичность переключений между темами разговоров, катастрофические обрывы коммуникации намекают на существование некоего важного факта или обстоятельства, которое остается на пределах внимания участников диалога. Отвлекая внимание читателя от фабулы и умышленно занижая интерес к сюжетному событию, Чехов требует от него искать событийность иного рода, не связанную с каким-то сенсационным происшествием и последующим взволнованным и увлекательным рассказом о нем. Этим Чехов отменяет свойственную традициям русской классической литературы жесткую «судебную» практику этической оценки. Отвращая внимание от тривиальной событийности «горячей темы», повествователь показывает ее познавательную ограниченность, одновременно сосредотачиваясь на онтологическом смысле самых, казалось бы, простых движений человека в мире. За тривиальными происшествиями, банальными речами, обыденными движениями людей, словно за матовым стеклом или кисейной оконной занавеской, начинает маячить нечто значительное и важное — само бытие как таковое, представленное множественностью совмещенных бытийных пространств. В этих условиях любой, самый обыденный поступок и банальное происшествие могут оказаться смысловым причастием, способным образовать событийность нового типа, явленную не в общественной оценке «содержания» происшествия или поступка, не в оценке того, как именно это было изложено с точки зрения нарратора, но в самом соприкосновении сознания реципиента с феноменом единого (единственного) бытия — его жизни как таковой. Логическая бессвязность диалогов чеховских героев указывает не на «актуальные проблемы современности», но на реальную жизнь мирового сознания, представленного, более или менее удачно, различными представителями рода человеческого. В каком-то смысле Чехов идет по стопам Достоевского, у которого также косноязычие героев-философов есть указание на большие смыслы и важные темы, которые принципиально не укладываются в рамки бытового коммуникативного языка.

Со всеми своими художественно-эстетическими новациями Чехов продолжает кардинальную линию русской литературы, в основе которой лежит вопрос о смысле и содержании человеческой жизни — так называемый «вековечный вопрос». Известны три основные модели подхода к нему: смысл бытия есть, он признаётся и каким-то образом трактуется (или смысл бытия чувствуется интуитивно); бытие бессмысленно, человек в это верит или это ощущает, делая или не делая для себя из этого практических выводов; человек в этот вопрос вникать не желает или не может вникнуть по той или иной причине. В произведениях Достоевского каждому из вариантов соответствует ряд персонажей, играющих в пределах известного набора амплуа ту или иную роль; у Чехова отсутствует прямая связь между характером персонажа и его определенностью

по отношению к «вопросу». Если в романах Достоевского основным событием является переключение ценностной позиции героя из одной парадигмы в другую («наполеоновская идея» Раскольникова, затем отказ от нее и принятие евангельских нравственных правил), то у Чехова событийность устанавливается в пределах переключения видения мира от одной личной позиции к другой личной позиции, и на контрапункте между ними — осознание причастности к Целому. У Достоевского религиозно-философский нарратив одного персонажа вступает в конфликт со своим антагонистом, у Чехова — повисает в пространстве между двумя личными точками видения и двумя мирами, как правило, вербально не формулируется или не осознаётся действующим лицом (в «Душечке»), может просвечивать в предсмертном бреде (в «Гусеве») или в описаниях состояния природы (в «Архиерее»). Основным инструментом организации таких событий является не столько гносеологическая компетенция, в возможности которой Чехов не очень верил, сколько пусть и не очень отчетливо проявленная в актах сознания онтологическая интуиция.

Таким образом, оценочное ориентирование литературного персонажа по отношению к ряду известных идеологических схем, встречающееся в русском классическом романе XIX в., заменяется у Чехова позиционированием персонажа по отношению к феномену единственности его бытия и к Бытию как таковому. Любая попытка установки уравнивающего знаменателя между двумя человеческими индивидуальностями вызывает у чеховского повествователя резкое неприятие, он принципиально отказывается от оценки факта с некоей центральной «позиции», к примеру — популярной философской или религиозной доктрины. С этим связаны многочисленные примеры снижения смысловой релевантности философских рассуждений, произносимых героями Чехова, открытый сарказм относительно общепринятых догм¹⁴. Известно, что этот компонент художественной системы Чехова породил до сих пор не исчерпанный миф об этическом безразличии, «нищезанстве» или «нигилизме» писателя. Не все заметили глубокий нравственный смысл этого внешне «безразличия»: отказ от жесткой («судебной») моральной интерпретации происходит здесь не из-за отсутствия моральных норм, но в силу уверенности в том, что никакие и ничьи нормы не являются заведомо правильными и справедливо соответствующими доселе не выясненным ценностным нормативам мировой истории. Чтобы наделить событие смыслом, его нужно иметь заранее, но Чехов принципиально не желает априорных правильных смыслов и удачных рецептов, включая известные, принятые многими религиозно-философские решения. Он борется с клишированной событийностью, формируя ситуацию прямого, ничем и никем не опосредованного столкновения человека с жизнью как таковой.

¹⁴ См.: Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М., 1971. С. 245–276.

Ситуация встречи *я–другой* выводится Чеховым из популярного в русской литературе конца XIX в. социально-культурного контекста в область онтологии, где для всех выработанных смыслов трагически отсутствует универсальное решение. Писателя интересовал здесь не собирательный или обобщенный образ мироздания в роли бытового контекста для многих людей, живущих в нем совместно, но каждый из множества индивидуальных саморазвивающихся миров, имеющих абсолютные права на существование. Событийность в таком нарративе рождается как встреча *своего* и *чужого*, при сохранении уникальности и единственности каждого личного *я* речь идет одновременно и о человеческой индивидуальности, и об окружающем его и невидимом нами мироздании, которое бытийно несущественно без наличия в нем точки зрения человека. Тем самым вопрос о смысле жизни человека ставится Чеховым в рамки вопроса о конструкции космоса, состоящего из множества отдельных миров, каждый из которых обладает онтологическим статусом, равным всему целому. Диалогом одного из уровней Бытия со всем Целым на равных правах Чехов заменил бытовавшую до него диалогичность двух антропоморфных *я*, в коммуникативном единстве решающих пресловутый «вековечный вопрос». От описания столкновения двух и более человеческих *я*, по-разному воспринимающих мир и оценивающих его явления, Чехов переходит к событийности нового рода, которую можно было бы также назвать экзистенциальной событийностью. Фактически Чехов добивался того, чтобы всё увиденное и понятое человеком в мире было «соукоренено судьбе человеческого присутствия»¹⁵. Мир для героев Чехова оказывается не просто средой обитания или некой данностью, он обращен к частному человеку ровно настолько, насколько данный герой обращен к нему. Принципиальное равенство между всеми мирами и точками сознания во Вселенной как ценными свидетельствами о жизни, в отказе от необходимости какой-либо дополнительной «идеологической» или хотя бы логической мотивировки, какого-либо специального оправдания, подчеркивает финальная сцена «Гусева», где акула, рыбки-лоцманы, небо и океан оказываются равноправными участниками единого бытия.

Чеховская полиархическая событийность основана на описании лица в его конкретном бытии, определяемом фактом единственности и незаменимости его места в мире. Возможные ничтожность или существенность жизни индивидуума у Чехова прямо связаны с качеством его причастности к бытию; лишенная конкретной определенности жизнь не имеет оправдания и смысла. Указанная выше ситуация тоски, скуки, пустоты, безнадежности, которая столь часто является основным фоном для поступков персонажей Чехова, создается с помощью умышленной деконкретизации общепринятых понятий и тривиальных

¹⁵ Хайдеггер М. Основные понятия метафизики // Вопросы философии. 1989. №9. С. 136–137.

мнений, всего того, что отчуждено от видения и ответственности героя. Событийность жизни, напротив, связывается с конкретными картинками, данными в максимальной степени определенности и наглядной полноты. Если обыденное сознание привычно отдает первенство «вечному» и присваивает сниженный негативный смысл «временному» — дескать, это вот наша преходящая дурная суета, — то у Чехова, казалось бы, маловажное и случайное обретает черты мощнейшего бытийного устоя, а «важный» или «принципиальный» вопрос часто оказывается несущественным. Актуальные социальные проблемы, терзающие интеллектуала Павла Ивановича («Гусев»), выглядят как случайные и мелкие пустяки в сравнении со вселенской мистерией, разворачивающейся в сознании полуграмотного матроса. Конкретность и фактическая определенность каждого *я* становится индексом его онтологической ценности.

Формат чеховского нарратива настроен на подтверждение мысли, что никаким систематическим (теоретическим) образом нельзя установить или отменить релевантность бытия того или иного человека: фон Корен («Дуэль») может сколько угодно спекулировать на тему бессмысленности и бесполезности жизни Лаевского, и всегда будет прав, даже если заменит в этой парадигме Лаевского на любую другую персону, например на себя самого. Пугающая пустота человека, лишённого онтологических корней, являет себя отнюдь не в его социальной (профессиональной, культурно-образовательной и пр.) несостоятельности, но в качестве архитектоники его мира. Если Ницше любил посмеяться над излишне теоретизированным миром, то Чехов принял идею, что все выработанные человеческим сознанием теории и концепции, включая «правдивые» и «ложные», «научные» и «ненаучные», реально существуют в мире как свидетельства о себе тех точек сознания, в котором они возникли. Эти миры равны в своей ценности всем и любым другим и одновременно целому; без каждого из них это целое перестает быть собой. Каждая личная точка зрения на мир обеспечивает мир бытием; бытие как целое необходимо включает в себя точку зрения на мир, нарратив как реализованный с этой точки голос.

В разработанной Чеховым полиархической художественной модели диегезиса, моделируя многослойный и состоящий из множества индивидуальных видений универсум, состоит из множества миров, каждый из которых обладает своей реальностью, несводимой к чему-то иному за его пределами. В этих условиях возникает художественная антропология нового типа, которая преодолевает биолого-социальные рамки гомо сапиенса. Отказавшись от приоритетов фабульно-сюжетной событийности («интриги»), основанной на интерпретации происшествий с позиции очевидца и квалифицированного оценщика, Чехов подошел к проблеме видения событий с точки зрения их причастности мировой истории: всё, что происходит в пределах кругозора человека, в его сознании, принадлежит мирозданию не менее легитимно, чем набор неких социально ценных действий, зафиксированных в эпистеме новой истории. Если

в классическом романе Достоевского мысль и социальное действие противопоставлены (первое принадлежит герою, второе — обществу, и они в конфликте), то у Чехова частная мысль, идея, размышление, наблюдение оказываются важнейшими из действий человека, включая все наглядные картины, которые продуцирует сознание, и совершенно независимо от качества референции. Чехов открыл, что *со-бытие* не знает различий между тем, что происходит в кругозоре и в окружении: одинаково существенным и реальным становится общественно утвержденный вид корабля, идущего по океану, и представление об огромном осетре, способном вызвать кораблекрушение. Чехов открыл, что *со-бытийное* отношение, которое устанавливает человек с миром, само по себе есть ценность большая, чем вопрос о том, «было» это или «не было». В любом случае возникает «действительное событие», оно действительное потому, что было реально промыслено сознанием человека и стало фактором соотносительности его личного бытия и бытия мироздания. Герою Чехова нужны «не три аршина земли, не усадьба, а весь земной шар, вся природа, где на просторе он мог бы проявить все свойства и особенности своего свободного духа»¹⁶. Чехов отказывается от художественности, основанной на идее контрапункта общего и частного, повторяемого и неповторимого: в его мире индивидуальность имеет абсолютный характер — в равной степени и индивидуальность человека, и равноправная ему индивидуальность Целого, частью которого он является.

Полностью объективировать окружающий его мир человек не в состоянии, видение мира всегда останется отношением его телесной определенности и незаместимости ко всем остальным местам, какие он сможет найти или помыслить вокруг себя¹⁷. Сопричастность бытию, которая является основой строительства чеховского сюжета о встрече и диалоге человека с Вселенной, выражает непреложную космическую ценность каждого личного бытия, обязанного оправдать свое существование актом положительно-приемлющего поступка. Именно на этой мысли основан «диалог» М. М. Бахтина; по его мнению, жизнь на основе «своего алиби в бытии — отпадает в безразличное, ни в чем не укорененное бытие», ответственный же поступок человека спасает его от несущественности — в позитивной реализации его единственности: «...только при этом условии я действительно живу, не отрываю себя от онтологических корней действительного бытия»¹⁸. Критерием ценности индивидуальной

¹⁶ Чехов А. П. Крыжовник // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч. Т. 10. М., 1986. С. 58.

¹⁷ Анализируя чеховского «Архиерея», В. И. Тюпа обнаруживает феномен слияния нескольких нарративных голосов в одно целое: «Ни стилистических, ни аксиологических расхождений между голосами повествователя и самого архиерея обнаружить не удается, хотя они и не сливаются в один голос» (Тюпа В. И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А. П. Чехова). Тверь, 2001. С. 52).

¹⁸ Бахтин М. М. К философии поступка. С. 41–42.

бытийной точки у Чехова оказывается уровень онтологической ответственности человека. Героиня повести «Душечка», согласно мнению ее соседей, милая и чувствительная особа, заслуживающая всяческого одобрения, однако дело совсем не в этом: возможность признания ценности ее личного сознания и *голоса* лежит совсем в иной плоскости и трактуется по совершенно иным законам. Достоевский и Чехов полностью сходились в идее, что ценность человеческого существа не может быть непротиворечиво оправдана средствами, которые предоставляет философия гуманизма. Похвалы окружающих в адрес Душечки выглядят как покрывало, которое может скрывать всё что угодно, и такой способ выяснения ценности человеческого *я*, указывает писатель, априорно ложен. Это похоже на ситуацию, когда самого Чехова хвалили за то, что он был хорошим врачом, хотя все понимали, что дело совсем не в этом.

Итак, система оценок чеховского полиархического повествователя, его компетенция определяются принципом абсолютной ценности со-бытий отдельных существ, владеющих индивидуальным видением мира, фактически — своим миром, который никто, кроме них, не увидит и не снабдит осмысленным бытием. Правда жизни героя «Гусева» неуничтожима потому, что она этически, а значит, и онтологически привязана ко множеству других жизненных правд тех людей, на которых он распространял свою зону ответственности до последнего вздоха. Это не набор частных «субъективных» правд, без следа исчезающих после биологической смерти человека, но необходимое множество мест и времен бытия, связанных между собой общими зонами личной ответственности. Нарратив позднего Чехова основан на отказе от «человека вообще»: существует человек в его индивидуальной конкретности, действительное бытие, человек, располагающий своим уровнем ответственности за свой мир — срез бытия, который он выстраивает своим видением.

В согласии с динамикой развития естественно-научной мысли своего времени, обосновавшей принцип релятивизма (Э. Мах, Р. Авенариус, А. Эйнштейн), так же как и Достоевский, Чехов отказался от авторитаризма «абсолюта», обнаружил принципиальную множественность центров мироздания, обладающего количеством пространств, равным числу различных (и не только антропоморфных) точек зрения на него. Принудительная связь точки зрения человека на мир с его биолого-социальным телом избавилась у Чехова от традиционного трагического оттенка: лицо мироздания определяется его закономерной частью, которая обладает своей формой, местом и качеством отношения. Ничего кроме бытия в бытии нет, следовательно, его качество определяется им самим, делегированным в данное конкретное видение, понимание и действие. Сколько точек видения мира, столько и миров, сосуществующих в единстве бытия, которое управляется всеми этими мирами и, стало быть, в той или иной мере, ответственными поступками и мыслями индивидуально человека. Пространство мыслится здесь как делящаяся реальность; *со-бытие*

совершается не в пространстве и времени, но в их единой «длительности», которая не расчленяет прошлое, настоящее и будущее, но связывает их в единый целостный процесс, воспринимаемый как одновременность. Бергсоновская «протяженность», до Бергсона и до описавшего ее в математических формулах Эйнштейна была применена Чеховым на уровне формата его повествовательной инстанции: пространство мыслится им как делящаяся реальность, со-бытие совершается не в пространстве и времени, но в их единой «длительности», которая не расчленяет прошлое, настоящее и будущее, но связывает их в единый целостный процесс, воспринимаемый как одновременность¹⁹.

Показательно, что чеховские персонажи, позитивно сосредоточенные на *другом*, иногда могут потерять ощущение *себя* как существа отдельного, сливаясь с предметом своей любви ментально и этически; этическое должностничество по отношению ко всем окружающим и всему окружающему оказывается условием и главной пружиной сохранения индивидуальности, так как мера единственности заключена в позитивной направленности мыслей и действий. Точка видения, которой располагает человек, совпадающая с границами его телесности, быстро исчерпывает свой потенциал; напротив, несовпадение *меня* как биолого-социального тела с зоной бытийной ответственности обеспечивает точку сознания действительным смыслом. В произведениях Чехова это происходит независимо от того, насколько хорошо образован или социально устроен тот или иной персонаж, насколько значителен его интеллект, какие логические формулы при этом применяются; благодаря этому жизнь героини «Душечки» исполнена смысла, путь к которому пролегает через чисто интуитивный отказ от узкой трактовки своего *я* как биолого-социального образования.

Парадоксальность ситуации заключается в том, что повышенная сосредоточенность индивидуума на своем *я* в помыслах, желаниях и действиях в случае расширения зоны личной ответственности (как уже указывалось, условия личной бытийности) приводит к резкому возрастанию позитивного этического действия, часто даже и без сознательного желания к деланию добра. Желание *быть* приводит действующее лицо к поступкам, содержанием которых становится утверждение ценности *другого*: возрастание ответственности за что-то, находящееся за пределами «эгоистического *моего*», придает индивидуальности сверхиндивидуальный смысл. Временное получает отблеск вечного, а локальное *здесь* обретает характер резиденции всего Целого. Чеховский герой не желает отказываться от своего бытия, значит — и от своей единственности, и потому отказывается от любой идеологической ангажированности, от социальных условий и культурных условностей, от всего, что может закрыть ему

¹⁹ См.: Бергсон А. Длительность и одновременность (По поводу теории Эйнштейна). СПб., 1923.

путь к возможности быть собой, а значит — к перспективе выхода к бытию более полному и глубокому, за пределами того набора бытовых пошлостей, которым снабжает человека его среда. В этом смысле Чехов — не антипод Достоевского, но продолжатель его основной идеи о спасительности действенной этически позитивной воли человека, однако с жесткой ревизией тех путей, которые в данном направлении применяла русская классическая литература. Он стремится к той же точке онтологического оправдания, но другим маршрутом — не через общее и общественное («соборное»), но через укрепление бытийной основы индивидуальности, необходимо связанной законом позитивной установки его личного *голоса*.

Отсюда эстетическая деятельность как трехчастное видение и оценивание видения *другими* обретает безусловную ценность, этой ценностью наделяется сам мир. Реальность осознаёт и запечатлевает себя с помощью точек видения, которые образует сознание, присущее тому или иному формальному образованию «вещества жизни». Поэтому само видение *другого* (*других, мира*) и повествование (свидетельствование) о *другом* получает у Чехова не условное значение, но статус безусловной онтологической опоры бытия как такового. Никакого мира вне видения его *изнутри/снаружи* не существует постольку, поскольку нет существа, лишённого *кругозора* и/или *окружения*. Другими словами, само создание повествовательной системы оказывается прямым прикосновением к миру, который не отражен в этой условной реальности, но сам непосредственно там присутствует.

Общее у Достоевского и Чехова заключается в том, что в их произведениях все точки зрения на мир потенциально нарративны, готовы свидетельствовать о своем и чужом бытии, рождая на этой этической подоплеке эстетический дискурс. Различие заключается в том, что персональные картины мира, представленные их литературными произведениями, по-разному укоренены онтологически: как множественность сопричастующих в мире *голосов* у Достоевского и как множественность бытийных срезов реальности, или, лучше, множественность индивидуальных миров у Чехова. И в том, и в другом случае повествование — это воплощение извечной мечты человека о полной свободе самовыражения. Следует отметить глубокую научную перспективность мысли К. Фридемман о «созерцающем уме»²⁰ как об основе повествования. Ведь фактически речь идет о дремлющем в «избытке видения» альтернативном художественном мире, становящимся объектом изображения (М. М. Бахтин). Может быть поэтому, как справедливо отмечает В. Шмид, в русской литературоведческой традиции нарратор и автор не столь строго дифференцированы, как в западном литературоведении? Ведь Бахтина и на самом деле интересовала не столько типология различных типов наррации, сколько устройство

²⁰ См.: Шмид В. Нарратология. С. 14, 69.

времени и пространства внутри художественного мира, а также уровень контроля над героем (нарратором или ауктором) со стороны «обнимающего его сознания» автора. Русская литература дает основания для такой точки зрения; возможно, свойства национальной литературы сказались и на исследовательском интересе ученых, заставляя их акцентировать внимание на тех сторонах текста, которые выступают как наиболее эвристически ценные.

Смелые гипотезы в науке, как правило, идут впереди экспериментов, и лишь затем следуют опыты, подтверждающие их или опровергающие; в итоге формируется та или иная научная традиция. Однако в развитии идеи о тернарной этико-эстетической коммуникации вышло наоборот: теорема об эстетике как метаэтике, надстроенной над моделью *я–ты*, впервые осуществленная на уровне структуры и на уровне идеологии в повествовательной системе Достоевского, затем развитая Чеховым, спустя несколько десятилетий получила логическое объяснение в трудах Бахтина. И это вовсе не «телега впереди лошади», но прекрасная иллюстрация когнитивных возможностей художественного слова, сочетающего в себе познавательные возможности науки и философии, с прибавлением свойственного повествованию тернарного принципа моделирования.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Аввакум (Петров), протопоп 299–302
Августин Аврелий, св. 226
Авенариус Р. 395, 429, 444
Авсеенко В. Г. 291
Агафон Столпник, преп. 197
Айхенвальд Ю. И. 297
Аксаков К. С. 262
Александр I, император 11
Александр Македонский 102, 165
Алексеев В. М. 313
Алексеев М. П. 39, 74
Алташина В. Д. 116
Альтман М. С. 39, 193, 229, 254
Амвросий Оптинский 228, 229
Анатолий (Потапов), преп. 229
Андреев Л. 417
Андрианов А. Ю. 193, 229
Анненков П. В. 44
Анненский И. Ф. 261
Аникст А. А. 157
Антоний Великий, преп. 197
Антонович М. А. 219, 220, 222, 290
Арий Александрийский 232
Аристов Н. Я. 302
Аристотель 104, 412
Арсений Великий, преп. 206
Арсентьева Н. Н. 303
Арутюнова Н. Д. 388
Архипова А. В. 39, 42
Атарова К. Н. 87, 157, 158, 168
- Байрон Дж. Г. 40
Бакунин М. А. 166
- Бальзак О. де 118, 158
Баранов П. Т. 39
Барт Р. 244, 385, 392
Батюто А. И. 220
Батюшков К. Н. 207
Бахмутский В. Я. 128
Бахтеев Н. 230
Бахтин М. М. 5, 6, 16, 17, 20, 40, 41, 103,
237, 240–242, 244, 253, 259, 264–266,
268, 270, 296, 308, 311, 318, 333, 338,
341, 342, 351, 371, 374, 375, 377, 379,
380, 382–384, 386–399, 405, 407, 408,
414–416, 418, 419, 422, 423, 429, 432,
433, 443, 446
Бекетов А. Н. 30
Бекетов Н. Н. 30
Беликов (Белихов), подп. 51, 54
Белинский В. Г. 10, 17, 21, 22, 30, 41, 44,
78, 85, 120–122, 158, 159, 162, 164, 219,
246, 277, 278, 283, 285, 287, 296, 297,
316
Белов С. В. 43
Беловолов Г. В., свящ. 193, 228, 230
Белый А. 323
Бем А. 254
Бёме Я. 67
Бенвенист Э. 419
Бенедиктов В. Г. 24
Бергсон А. 105, 341, 351, 413, 445
Бердяев Н. А. 117, 118, 256, 349
Бернарден С.-П., де 312
Берн-Джонс Э. 124
Бестужев-Марлинский А. А. 274, 275

- Бехтерев В. М. 254
Битюгова И. А. 220
Блок А. А. 30
Боборыкин П. Д. 85
Богданов В. В. 388
Бойаи Я. 360
Бойко М. Е. 283
Бокль Т. 220
Болотников И. И. 211
Болотнова Н. С. 388
Бородин А. П. 361
Бороздин А. К. 300
Бочаров С. Г. 93
Бредихин Н. 156
Брийон П. Ж. 116
Бубер М. 259, 415
Буданова Н. Ф. 193, 207, 209, 230, 249
Булгаков М. А. 61
Булгаков С. Н. 117
Булгарин Ф. В. 10, 30, 269, 271–274, 276, 278, 279, 281–283
Буренин В. П. 73, 77–86, 219, 283, 287–291, 306, 431
Буташевич-Петрашевский М. В. 26, 44, 303
Бутовский И. Г. 115, 116, 120, 121, 131, 149
Бутру Э. 115
Бухбиндер А. 411
Быков П. 287
- Василий Великий, архиеп. 225, 227, 228, 231, 235
Василий III Иоаннович, царь 210
Вежицка А. 388
Вернадский В. И. 437
Вершинина Н. Л. 273
Веселовский А. Н. 307, 371
Виллие Я. В. 78
Виноградов В. В. 18, 39, 254
Вишневецкий Л. М. 10
Владимир Мономах, кн. 210
Владиславлев М. И. 302
Власов С. В. 116
Волгин И. Л. 22, 23
Волошинов В. Н. 388, 403
Вольтер 91, 115
- Воронов Е. 301
Врангель А. Е. 42–47, 49, 51, 52, 54, 56, 57
Выготский Л. С. 314, 330, 344, 345, 407, 434
- Гааз Ф. П. 164
Гадамер Х.-Г. 402
Галаган Г. Я. 85
Галилей Г. 165, 167
Гаусс К. Ф. 363
Ге Н. Н. 106
Гегель Г. В. Ф. 385, 429
Гейбович А. И. 56
Гейне Г. 222
Гельмгольц Г. 361–365
Герасимов Б. Г. 43
Герцен А. И. 78, 118, 287
Гёте И. В. 201, 222
Гильяров-Платонов Н. П. 173
Гинзбург Ю. А. 120
Гнедич Н. И. 207
Гоголь Н. В. 21, 39, 40, 61, 89, 255, 281, 283
Голубов К. Е. 303–306
Гончаров И. А. 24, 84
Горский А. В. 228
Горький М. 297
Гофман Э. Т. А. 118, 255
Градовский А. Д. 163
Грановский Т. Н. 224, 316
Греч Н. И. 30
Грибоедов А. С. 31, 32, 275
Григорий Богослов Назианзин, архиеп. 224, 226–228, 230–236
Григорий (Палама), архиеп. 200
Григорий I Великий, папа Римский 339
Григорович Д. В. 24
Григорьев А. А. 173, 271
Григорьева Е. Г. 325
Гроссман Л. П. 41, 82, 91, 118, 123, 174
Грубе А. В. 115, 119
Гуляев А. Д. 115
Гюго В. 298, 318, 328
Гюнсбург М. Э. 120
- Дарвин Ч. 220
Дауден Э. 115
Декарт Р. 102–104, 139

- Демкова Н. С. 300
 Дефо Д. 86–89, 153–159, 161–164, 168
 Джакуинта Р. 110
 Диде Ф. 59
 Дидро Д. 91
 Диккенс Ч. 160, 318
 Диоген Синопский 276
 Дмитриева Н. А. 308, 309
 Добролюбов Н. А. 277, 294
 Долгов С. 120
 Долгоруков Я. Ф., кн. 214
 Достоевский А. М. 9, 26, 161, 275
 Достоевский М. А. 278, 304
 Достоевский М. М. 9, 15–22, 29–32, 35, 41, 42, 54, 81, 100, 121, 132, 136, 163, 238, 243, 244, 248–250, 252, 269, 275, 276, 279, 282, 289, 290, 316, 356
 Достоевская А. Г. 25, 28, 32, 35–38, 40, 41, 59, 62, 64, 66, 163, 174, 227, 292, 303
 Достоевская В. М. 35
 Достоевская (Исаева, Констант) М. Д. 47, 54, 56, 57, 136
 Достоевская М. Ф. 9
 Доттен Л. 157
 Дрелинкур Ч. 88
 Дружинин А. В. 173
 Дудышкин С. С. 289
 Дурова Н. 116
- Евагрий Понтийский, св. 196
 Евклид 356–359, 361, 363
 Евнин Ф. И. 261
 Екклесиаст 201
 Емельянов Е. 39
 Елистратова А. А. 157
 Епифаний Кипрский, св. 196
 Есипов Г. 303
- Женетт Ж. 341, 416, 417
 Жидков В. С. 370
- Заблоцкий-Десятовский А. П. 24
 Зайцев В. А. 34, 203, 209, 218, 219
 Захаров В. Н. 296
 Зосима Палестинский 230
 Зосима (Верховский), преп. 229
 Золя Э. 163–164, 168
- Иванов Б. И. 10
 Иванов Вяч. И. 267, 296, 364
 Иванов-Платонов А. М. 230
 Иванова В. М. 34
 Иванова М. А. 34, 35, 279
 Иванова С. А. 64–67
 Игнатий (Брянчанинов), еп. 192, 194–197, 203–207, 230
 Игнатова И. Б. 79, 86, 290, 292, 293, 295
 Ильинский Д. Н. 285
 Иоанн IV Грозный, царь 211
 Иоанн (Малиновский), иеросхимонах 305
 Иоанн Златоуст, архиеп. 202, 227, 228
 Иоанн из Келлий, св. 197
 Иоанн Лествичник, преп. 137
 Ирвинг В. 155, 156, 165–167, 169
 Исаак Сирин, преп. 229
 Исаев А. И. 51
 Исаева М. Д. см. Достоевская М. Д.
 Исаяя Отшельник, св. 191, 195, 196, 198–201, 204, 206
 Исупов К. Г. 365
- Калам А. 63
 Калатузов В. И. 302
 Каменский А. В. 157
 Кампе И. Г. 158, 159
 Кант И. 130, 342, 394
 Каракозов Д. В. 288
 Карамзин Н. М. 59, 211, 215, 432
 Карепин П. А. 12, 15, 17, 18, 32, 282
 Карлейль Т. 73–74
 Карнович Е. П. 11, 12
 Касаткина Т. А. 296
 Кассирер Э. 396, 398, 399, 402, 407, 413, 418–420
 Кийко Е. И. 361
 Киреевский И. В. 118
 Кириллов И. А. 300
 Клейман Р. Я. 193, 229, 364, 365
 Кляус Е. М. 115
 Ковалевская С. В. 361
 Ковтунова И. И. 390
 Ковылин И. А. 304
 Коган Г. В. 59
 Козлова О. А. 151

- Колумб Х. 151, 154, 156, 160, 165–168
Кокосова В. 115
Кондорсе Н., де 127
Кончаловский П. П. 162
Конюхов И. С. 229
Корейша И. Я. 110, 111
Коро К. 313
Корсаков П. А. 156, 159, 162
Котельников В. А. 194
Краевский А. А. 30, 39, 94, 297
Краевский Б. П. 215
Кристева Ю. 384, 392, 429, 430
Крылов И. А. 207
Крюкова А. (Е.) Ф., няня Достоевского 165
Кудрявцев И. М. 300
Кузен В. 119
Кузовкина Т. Д. 271, 272, 276, 277, 280, 282
Кукольник Н. В. 205
Кумпан К. А. 220
Купина Н. А. 388
Курочкин В. С. 81, 289
Кюхельбекер В. К. 435
- Лансон И. И. 115
Лапшин И. И. 117, 123, 124, 130
Ларошфуко Ф., де 128, 137
Лафатер К. 58, 68, 318
Лебедев Н. К. (псевд. Н. Морской) 82
Левин Л. Г. 10
Левин Ю. Д. 157
Левицкий Д. 228
Лелю Л. 127
Лемке М. К. 271, 293
Ленин В. И. 404
Леонид (Лев; Оптинский), преп. 229
Леонтьев К. Н. 228, 229
Лермонтов М. Ю. 40, 55, 78, 274
Лесков Н. С. 79, 81, 84, 207, 239, 274, 290, 291
Ликург Спартанский 76
Линецкая Э. Л. (урожд. Фельдман) 120
Лихачев Д. С. 271, 345
Лобачевский Н. 360, 361, 365
Локк Дж. 342
Ломагина М. Ф. 254
Лопухина А. Л. 215
- Лоренц К. 391
Лоррен К. 63
Лосский Н. О. 348–356
Лотман Ю. М. 41, 61, 322, 324, 328, 329, 331, 342, 343, 346, 371, 388, 391, 397, 405, 414, 416, 432, 435
Луначарский А. В. 115
Любимов Н. А. 90, 174, 229
Любомудров А. М. 296
Льюис Д. Г. 220
- Магидович И. П. 155, 156
Майков А. Н. 25, 26, 30, 64–66, 154, 163, 188, 286, 303, 345
Майков В. Н. 23, 24
Майков Вал. Н. 24, 35
Майков Н. А. 24
Майкова Е. П. 24
Макарий Великий (Египетский), св. 197
Макеев (Манкеев) А. 215
Максимов С. В. 303
Максимовский М. С. 30, 33, 36
Малевич К. С. 384
Мальшев В. И. 300
Мальбранш Н. 91–114
Мамардашвили М. К. 241, 264
Мандельштам О. Э. 410
Мария Египетская, св. 230
Марк Аврелий, император 336
Маркевич Б. М. 291
Марков Е. Л. 284
Маркович М. А. (псевд. Марко Вовчок) 167, 361
Мах Э. 395, 444
Медведев П. Н. 389
Межевич В. М. 158
Мейшутевич З. 271
Менделеев Д. И. 361
Мессарош 50
Мережковский Д. С. 115, 257, 267, 268
Мещеряков В. 272
Миллер О. Ф. 23, 25, 28, 29, 32–34, 36, 38, 174
Минковский Г. 395, 429, 437
Михаил Павлович, вел. кн. 32
Михайловский Н. К. 296
Мишо Ж. Б. 116

- Модзалевский Б. Л. 87
 Мольер Ж.-Б. 39
 Морской Н. см. Лебедев Н. К.
 Моцарт В. А. 220
 Мошковский А. 367
 Мятлев И. П. 191
- Надсон С. Я. 289
 Наполеон I Бонапарт 40, 165, 168, 326, 327
 Наполеон III 74
 Натова Н. А. 130
 Наумов О. П. 212, 215
 Нерон, император 339
 Нерсесова М. А. 157
 Нечаева В. С. 302
 Никитенко А. В. 219
 Никифор Уединенник, монах 200
 Некрасов Н. А. 30, 78, 164, 287
 Никитина Н. С. 220
 Николай I, император 12–14, 22–24, 28,
 31, 32, 34, 35, 43, 303
 Нил Сорский, св. 229
 Николенко С. 411
 Ницше Ф. 442
 Новиков И. Я. 388
 Новиков Н. И. 116, 158
- Овсяннико-Куликовский Д. Н. 296
 Огарев Н. П. 222
 Одинокое В. Г. 296
 Одоевский В. Ф. 47
 Ожигина Л. А. 21
 Окрейц С. С. 164
 Ордас Д. 156
 Орлов А. И. 115
 Орнатская Т. И. 209, 220
 Остин Дж. 388
- Павел Прусский (Леднев П. И.) 303, 304
 Павлов Н. Ф. 289
 Паисий Величковский, архим. 193, 194, 229
 Парфений (Агеев), схиигумен. 172–191,
 230, 248, 249, 299, 305
 Паскаль Б. 115–151, 366
 Паскевич Д. 156
 Панаев И. И. 24, 41, 47
 Первов П. Д. 120, 128
- Перельман Г. Я. 411
 Петр I Великий, император 214
 Пимен Великий, св. 197, 203
 Пинсон М. А. 165
 Писарев Д. И. 203, 209, 217–223, 294
 Писемский А. Ф. 295
 Планк М. 429
 Платон 99, 167, 227
 Плетнев П. А. 159
 Плетнев Р. В. 193, 229
 Погодин М. П. 173
 Погребынский И. Б. 115
 Померанц Г. С. 364
 Попов А. И. 120
 Потемкин А. А. 316, 396
 Пошаков Р. А. 115
 Прево-Парандоль Л.-А. 128, 140
 Прейер Т. 361
 Привалова Е. П. 155, 162
 Пришвин М. М. 265
 Пуанкаре А. 411
 Пушкин А. С. 11, 40, 56, 61, 168, 207, 221,
 271–274, 278, 279, 310, 312, 318, 320,
 379, 400, 429
 Пуцькович В. Ф. 291
 Пятигорский А. М. 341
- Рабле Ф. 310
 Радецкий Ф. Ф. 29
 Расин Ж. 126
 Рафаэль Санти 167, 217, 294
 Рейтблат А. И. 85, 271, 272, 274
 Ренан Э. 106
 Ризенкамф А. Е. 9–11
 Рикёр П. 412, 414, 438
 Риман Б. 358, 360, 363
 Ритгер К. 220
 Рих А. 115
 Рогова К. А. 388
 Роджерс А. 154, 155, 161
 Роднянская И. Б. 364
 Розанов В. В. 117
 Ртицев Ф. М. 299, 300
 Рубини Дж. Б. 220
 Руссо Ж.-Ж. 44, 158, 160, 226
 Рыжов Ю. В. 369
 Рюриков Б. С. 27

- Савельев А. И. 29, 33, 34, 36
Садецкий А. 390
Салмин М. И. 228
Салтыков-Щедрин М. Е. 173, 222
Самсонова Н. В. 110
Санд Ж. 283
Сартр Ж. П. 263
Саруханян Е. П. 30
Сальестрони С. 193
Сеземан В. Э. 395
Селькирк А. 154, 155
Сенковский О. И. 10, 30
Сервантес М. 348
Сергеев А. 116
Сергий Радонежский, преп. 230
Сеченов И. М. 361
Сими́на Г. Я. 109
Скандин А. В. 50
Скотт В. 88
Слобин Д. 321
Слонимский А. Л. 109
Смелова Е. Б. 93, 109
Смирдин А. Ф. 10
Соловьев В. С. 118
Соловьев Н. И. 216–220, 224
Соловьев С. М. 173
Соколов В. В. 115
Соколов К. Б. 370
Соколова В. Ф. 303
Соллогуб В. А. 47
Сологуб Ф. К. 61
Соломина Н. Н. 120
Солошич В. М. 30
Спасович В. Д. 87
Спиридонов П. М. 49
Сталь Ж., де 91
Стебницкий см. Лесков Н. С.
Степанов, ротный командир 47
Степанян К. А. 253, 283, 296, 297
Стерн Л. 310
Стефан Баторий, польский король, вел.
кн. литовский 211
Страхов Н. Н. 35, 36, 188, 218, 256, 286
Стрельцова Г. Я. 115, 116, 118, 126, 127
Стросон П. Ф. 388
Суворин А. С. 25, 26, 80, 86, 289, 292
Суворов А. В. 59, 276
Сулъе Ф. 91, 92
Суслова А. П. 305
Сухачев Н. Л. 209
Сытина З. А. 56
Тальма Ф.-Ж. 220
Тарасов Б. Н. 115, 118, 125, 127
Тисандье Г. 115
Титаренко А. И. 115
Тихомиров Б. Н. 364
Тихон Задонский, еп. 203, 228–230, 248–
249, 299
Ткачев П. Н. 222
Толстой Л. Н. 80, 118, 173, 239, 257, 427
Топоров В. Н. 60, 109, 404, 412
Тороп П. 199, 405, 406
Трубецкой И. Ю., кн. 214
Трусов Я. 156
Туниманов В. А. 209, 220
Тургенев И. С. 10, 30, 39, 62, 85, 90, 168,
173, 224, 239, 316, 426
Тынянов Ю. Н. 39, 310
Тюпа В. И. 393, 396, 398, 413–416, 424,
443
Тютчев Ф. И. 205
Уранов Д. М. 157
Успенский Б. А. 422
Успенский П. Д. 359, 360
Устрялов Н. Г. 214
Ухтомский А. А. 437
Фаустов А. А. 110
Федор III Алексеевич, царь 215
Федоринов В. Г. 277
Фет А. А. 209
Филиппов Л. И. 115
Филиппов М. М. 115
Филиппов Т. И. 230
Флобер Г. 312
Флоренский П. А. 323, 325, 358, 396, 405
Фожер А.-П. 116
Фонвизина Н. Д. 107, 129, 133, 299
Формановская Н. И. 388
Форстер Дж. 160
Франк С. Л. 351, 401, 426
Франкфурт У. И. 115

Фрейденберг О. М. 344, 431
 Фридеманн К. 446
 Фридлиндер Г. М. 220, 272, 319, 365

Хайдеггер М. 258, 264, 441
 Хармс Д. И. 401
 Хеффермель Ф. 358
 Хилков А. В., кн. 211
 Хилков А. М., кн. 211
 Хилков А. Я., кн. 209, 212–216
 Хилков Б. М., кн. 212
 Хилков В. Д., кн. 211
 Хилков И. В., кн. 211
 Хилков М. И., кн. 212
 Хилков Н. М., кн. 212
 Хилков Ф. А., кн. 211
 Хилков Ю. Я., кн. 215
 Хилков Я. В., кн. 215
 Хилкова И. Я., кн. 216
 Хмельевская Н. А. 220
 Хмельницкий Б. М., гетман 211
 Хома О. 120
 Хомяков А. С. 118
 Хрипун-Ряполовский С. И. 210
 Хрипун-Ряполовский И. Ф. 210

Цезарь Юлий, император 336, 339
 Цейдлер П. М. 164

Чернухина И. Я. 388
 Чернышевский Н. Г. 173, 219
 Черняк Я. З. 271
 Чехов А. П. 79, 295, 426, 437, 440–444,
 446, 447
 Чиж В. Ф. 254
 Чижевский Д. И. 254, 255, 257, 364
 Чудаков А. П. 441
 Чуковский К. И. 289
 Чулков Г. И. 129

Шанский Н. М. 388
 Шевырев С. П. 10, 151
 Шеллинг Ф. 217
 Шекспир В. 167, 209, 217, 222, 223, 245,
 282, 294, 296
 Шелгунов Н. В. 223
 Шепелев Л. Е. 14
 Шереметевский Ф. П. 361
 Шестов Л. И. 116, 117, 122, 128
 Шидловский И. Н. 279
 Шиллер Ф. 279
 Шлыков М. 158
 Шмелев Д. Н. 388
 Шмид В. 251, 336, 416, 422, 430, 436, 446
 Шольц В. Б. 23
 Шопенгауэр А. 79
 Шпет Г. 394
 Штирнер М. 351

Щапов А. Я. 302, 303

Эйнштейн А. 355, 362, 367, 395, 429, 438,
 444
 Эльслер Ф. 220
 Энгельгардт Б. М. 296, 318
 Эфрос А. 320

Ювенал Децим Юний 91
 Юнге Е. Ф. 257, 361

Якобсон Р. 245, 297, 388
 Якубович И. Д. 30, 174, 275, 310, 346
 Якушкин Е. И. 38
 Ямпольский И. Г. 291
 Яновский С. Д. 22–30, 32–37
 Янсений К. 123
 Янышев И. Л. 230

Научное издание

Константин Абрекович Баршт

ДОСТОЕВСКИЙ: ЭТИМОЛОГИЯ ПОВЕСТВОВАНИЯ

Корректоры *Н. В. Лесогор, А. М. Никитина*

Оригинал-макет *Л. Е. Голод*

Дизайн обложки *И. А. Тимофеев*

Подписано в печать 03.09.2019. Формат 70×100¹/₁₆

Бумага офсетная. Печать офсетная

Усл.-печ. л. 36,7. Заказ № 1878

Тираж 500 экз.

Издательство «Нестор-История»

197110 СПб., Петрозаводская ул., д. 7

Тел. (812)235-15-86

e-mail: nestor_historia@list.ru

www.nestorbook.ru

Отпечатано в типографии издательства «Нестор-История»

Тел. (812)235-15-86