

ДА СВЯТИТСЯ ИМЯ ТВОЕ!  
(О НЕКОТОРЫХ АСПЕКТАХ СОЗДАНИЯ  
Ф. М. ДОСТОЕВСКИМ ЖЕНСКИХ ОБРАЗОВ)

– Карамазов! – крикнул Коля – неужели и взаправду  
религия говорит, что мы все встанем из мертвых,  
и оживем, и увидим опять друг друга, и всех, и Илюшечку?  
*Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы.  
Эпilog. Похороны Илюшечки.*

Вопрос Коли Красоткина, вынесенный в эпиграф – это уже не детский вопрос. Это – вечный вопрос любого сознательного человека, страдающего утратой ближнего, человека, не защищенного перед этой утратой, по-детски открытого горю, в своем сиротстве пришедшего вдруг к тому рубежу, когда готов заявить свой неутешный протест всему миру, ставшему вдруг пустым, самой логике жизненного устройства: «Я этого мира принять не могу!» Каждый человек хотя бы раз погружался в пучину такого страдания. И отчаяние подобного отъединения как мучительный рубец давало о себе знать в дальнейшем, ослепляло болью, возвращало к переживанию утраты ближнего.

Достоевский также знал эту бездну, лично пережил это безумие. 1864 год – год смерти жены и брата, стал для писателя таким трагическим рубежом. С неумолимой жестокостью он обозначил для Достоевского ту грань, которая отделила прошлое от дальнейшего будущего. Мир раскололся. «Вся жизнь переломилась разом надвое. В одной половине <...> было все <...>, а в другой <...> ни одного сердца, которое бы могло мне заменить тех обоих. <...> Буквально – мне не для чего оставалось жить <...>», – так писал годом позже Достоевский о себе, о своем кризисном тогда состоянии (282; 116). Боль утраты перечеркнула все живое. Разрушены все связи, представления. Отвергается сама возможность жить.

Смерть дорогих ему людей словно вырвала Достоевского из космоса личности и заставила увидеть себя иначе – лучи иной

ценностной ориентации пронизали все его прошлое, выявляя его новый смысл. «<...>Я тут в первый раз почувствовал, что их только и любил на свете и что новой любви не только не наживешь, да и не надо наживать. Стало все вокруг меня холодно и пустынно. <...> новую жизнь выдумывать! Мне противна была даже и мысль об этом <...>», – это выдержка все из того же письма Федора Михайловича (282; 116–117).

Переживания мучительного для Достоевского года, тем не менее, далеко продвинули его в познании самого себя, всего своего прошлого и бытия вообще под углом определения ценности жизни самых близких ему людей и признания неразделимой связи с ними. Погруженный во мрак холодного отъединения от всего мира, он тянулся всей душой к тем ускользающим глубинам прошлого, которые были озарены единственно живым для него – живительным – светом любви к тем, кого вдруг не стало. Кончина их делала свет этой любви нестерпимым, и сам уход этих дорогих, близких ему людей был превращен Федором Михайловичем в новую форму существования – духовную. В ней они стали его верными спутниками, его путеводителями.

Всё было пересмотрено Достоевским в свете тех переживаний. Они отразились на всей системе взглядов писателя и, конечно, отложились в его творчестве. Здесь необходимо напомнить, что печальные события 1864-го года накладывались на всю духовно напряженную ткань жизненного опыта Достоевского: его увлеченность

революционными идеями, петрашевцы, 1849-й год, смертный приговор, эшафот, новый приговор, Сибирь, каторга. Много позже, вспоминая о самом страшном моменте в своей судьбе – об эшафоте, Достоевский писал: « <...> Десять ужасных, безмерно страшных минут ожидания смерти. В эти последние минуты <...>, углубляясь в себя и проверяя мгновенно всю свою <...> жизнь», мы не находили своей вины, т. к. « <...> то дело, за которое нас осудили, те мысли, те понятия <...> – представлялись нам <...> чем-то нас очищающим, мученичеством, за которое многое нам простится!.. И так продолжалось долго. Не годы ссылки, не страдания <...> – ничто не сломило нас, и наши убеждения лишь поддерживали наш дух сознанием исполненного долга <...>» (21; 133).

Таким образом, задолго до 1864-го года Достоевский имел уже резко запечатленный в душе опыт встречи со смертью. Но как отличался этот опыт далекого 1849-го года от потрясения при утрате жены!

Действительно, переживания по поводу смертного приговора, вынесенного лично ему, Федору Михайловичу Достоевскому, как видно из приведенного текста статьи 1873-го года – это переживание только утверждает его, тогда молодого человека, в своей «правоте», обряжая его на многие годы вперед в жертвенные одежды мученика: он гибнет за священные гражданские идеалы. Сама смерть на эшафоте как бы укрепляла дух его, ибо не прерывала нити духовной его жизни: он погибал за высокую идею. Взгляд же на свою жизнь, как на подвижническую, позволял оценивать вынесенный приговор как рыцарскую мету самой благородной нравственной пробы. Глубокий же резонанс в обществе, вызванный смертным приговором петрашевцев, придавал их позиции новые активные силы, утверждая их опыт исканий социальной справедливости как важный и необходимый. Неизбежность наказания, возможность смерти как бы отмечали жертвенную правду их устремлений. Поэтому встреча Достоевского со смертью в 1849 году могла не только смело проявить смысл его исканий, но и укрепить духовную

их основу. Действительно, судьба отдельного человека, пересекая смертный рубеж, становилась достоянием общественной жизни и осознавалась как необходимая для людей, для народа, для страны. Таким образом, её нить не пресекалась. Наоборот, она становилась крепче. Потому в системе «Дневника писателя» в изложении Достоевского событий, далеких по времени, понятие “эшафот” выступает как общественно значимый элемент, как мета, прилагаемая писателем к своей личной характеристике для напоминания современникам о том, что он – тот самый общественный деятель, который отмечен высокой жертвенной печатью.

В 1873-м году напоминание об этом трагическом моменте его судьбы было необходимо: оно нужно было писателю как ключ доверия к духовному миру современников, т. к. в их сознании “эшафот 1849-го года” являлся важным, жгуче неотразимым знаком времени – нравственным камертоном XIX века. Такое расположение общественности к себе было необходимо Достоевскому, ибо в момент написания «Дневника писателя» он был озарен уже другой идеей и хотел быть понятым, услышанным.

Рассказывая о переживаниях петрашевца, приговоренного к смертной казни и тем самым шагнувшего в жизнь вечную, он желал поведать о «перерождении своих убеждений» – тех самых убеждений, которые и привели его к эшафоту, т. е. к жертвенной славе, к апофеозу его мученической правды. Теперь Достоевский должен был рассказать о новых своих общественных взглядах – и при этом не потерять доверия современников. Понятие “эшафот” – именно как ключ огромной силы общественного воздействия – было необходимо Достоевскому для того, чтобы завладеть вниманием, сочувствием, доверием современников. Такая атмосфера открытого к себе отношения давала писателю возможность прямого воздействия на русское общество, ибо он остро осознавал теперь ложность тех революционных, разрушительных идей, которыми был серьезно увлечен в 1840-е годы.

Теперь перед ним стояла задача: указать современникам и н ы е – н о в ы е ценностные ориентиры в духовном становлении общества. Он мог уже говорить об этом – как о хорошо продуманном, прочувствованном. Это «новое» осознавалось писателем как футурологическая, жизнеутверждающая идея, способная оздоровить общество. В свете раскрывшегося ему – «не сразу, постепенно, исподволь» – нового понимания развития общества Достоевский называет социальные и духовные искания 1840–1850-х годов, которые продолжали и венчали собою бурные годы декабризма «фальшивыми идеями», овладевшими русским обществом. Недаром его статья, в которой он с такой открытостью рассказывает о своих переживаниях перед эшафотом, именно так и озаглавлена – «Одна из современных фальшей» (21; 125–136).

Будучи общественником, деятелем по натуре, Достоевский хотел указать такой путь к гармоничному развитию общества, к которому сам он пришел через трагический для него 1864-й год. Действительно, этот год дает писателю совершенно иной жизненный опыт. Не утверждение своей правды, своей воли. Нет! 1864-й год открывает ценность каждого человека и подводит его к идее утверждения себя через другого. Достоевский открывает, что своя правда, своя воля могут существовать только под углом признания ценности жизни другого человека, неразделимой связности с ним, согласования своей правды с правдой другого. Мало того, проверка своей значимости через другого. Без этого собственное ощущение реальности теряет масштаб своего измерения, становится бессмысленным хаосом. Поэтому свое – весь внутренний духовный мир – теряет как бы всякий смысл, рушится при утрате близких людей. Их уход, кончина как бы обрывают нити и своего бытия, превращают в ничто свой мир, который мог быть, существовать, только в состоянии близкого, диалогического отражения.

Смерть жены и брата подводит Достоевского к такой трагической черте, когда он понимает, что «не для чего

оставалось жить <...>, противна <...> даже и мысль об этом». Оказалось, что смерть близкого человека коснулась всего. Остановилось всякое ощущение жизни. Она просто прервалась.

В свете этого нового взгляда на себя, на мир, на осознание себя в мире, именно 1864-й год добавляет разительно новые черты в миропонимание и мировосприятие писателя. Этот год завершает огромную внутреннюю работу в личностном становлении самого писателя. Медленно, как бы исподволь, новое ощущение, понимание реальности захватывает все сферы, все стороны творчества Достоевского. Кончина Марии Дмитриевны Достоевской в этом процессе имела, безусловно, огромное значение для писателя. Смерть брата повторила и усилила чувства потерянности и утраты, сложившиеся в виду смерти жены, придав переживанию писателя большую остроту, выпуклость, углубив борозду страдания, сиротства: «<...> Их нечем заменить <...>, я их только и любил на свете <...>. Стало все вокруг <...> пустынно».

Однако, рассказывая в 1873 году историю перерождения своих убеждений, Достоевский не называет ни имени своей жены, ни имени своего брата. Он пишет об этом так: «Нет н е ч т о д р у г о е изменило взгляд наш <...> это <...> не так скоро произошло, а постепенно и после очень-очень долгого времени <...>. Мне т р у д н о рассказывать историю перерождения моих убеждений – э т о не для фельетона» (21; 133–134).

Таким образом, сообщая своим читателям о перемене своих убеждений, Достоевский указывает на то, что на долгом жизненном пути было и «нечто другое» – не только терновые лавры эшафота, но и целомудренно скрываемое, сокровенное, тайное, личное, не рассчитанное на фельетонное изложение. Однако, это «нечто другое» было настолько велико и важно, что определило пересмотр его убеждений. «Записные книжки» писателя помогают многое понять. Записи о смерти жены и переживание ее Федором Михайловичем резко отличаются от других.

«16 апреля. Маша лежит на столе.

Увижусь ли с Машей?...» (20; 172) – это запись о смерти жены писателя – Марии Дмитриевны Достоевской. Она сделана днем позже.

А год спустя Федор Михайлович писал А. Е. Врангелю: она «была самая честнейшая, самая благороднейшая и великодушнейшая женщина из всех, которых я знал во всю жизнь. Когда она умерла, я, хоть мучился, видя <...>, как она умирает, хоть и ценил и мучительно чувствовал, что я хороню с нею – но никак не мог вообразить, до какой степени стало больно и пусто в моей жизни, когда ее засыпали землею. И вот уже год. А чувство все то же, не уменьшается» (282; 116).

Тяжелая, невосполнимая утрата требовала каких-то сущностно необходимых, огромно важных себе замещений. Случившееся томило «пустотой», «страшило». Требовались какие-то защитные формы – и таких масштабов, чтобы душа не была разорвана страданием о навечно утраченном.

Страдальческая, живая сила, воля, горячее напряжение находят соответствующие формы. Жизнь, не ставшая еще памятью, сама определяет себе новые черты, ищет нужный себе канон: «самая честнейшая», «самая благороднейшая», «великодушнейшая». Образ безвозвратно ушедшей жены возносится высоко над привычной реальностью. Образовавшаяся пустота с уходом жены заполняется Достоевским медленными размышлениями о себе, о ней, о своем браке. Они невольно соотносятся с мыслями об идеале, о высшем предназначении человека, о Христе, о вечном. Вот эти записи:

«Есть ли в таком случае будущая жизнь для всякого я? Говорят, что человек разрушается и умирает весь. Мы уже потому знаем, что не весь, что человек, как физически рождающий сына, передает ему часть своей личности, так и нравственно оставляет память свою людям <...>, то есть входит частью своей прежней <...> личности, в будущее развитие человечества. <...> Христос весь вошел в человечество, и человек стремится преобразиться в я Христа как в свой идеал»;

«<...> после появления Христа, как идеала

человека во плоти, стало ясно как день, что высочайшее, последнее развитие личности именно и должно дойти до того <...>, чтоб человек <...> из своей личности, из полного развития своего я смог как бы уничтожить это я, отдать его целиком всем и каждому <...>. И это величайшее счастье»;

«Человек стремится на земле к идеалу, – противоположному его натуре. Когда человек <...> не приносил любовью в жертву своего я людям или другому существу (я и Маша), он чувствует страдание и назвал это состояние грехом»;

«Возлюбить человека, как самого себя, по заповеди Христовой, – невозможно. Закон личности на земле связывает. Я препятствует. Один Христос мог <...>»;

«Учение истинной философии – уничтожение косности, то есть мысль, <...>, то есть Бог, то есть жизнь бесконечная» и т. д. (20; 172 – 175).

Эти записи Достоевского, рожденные мыслью, обожженной горем, очень важны для писателя, а вслед за ним и для нас. Они приоткрывают психологию страдания Достоевского, великие орбиты его одинокого, страдальческого пути. В них, как горячий пульс, бьется живое, кровное – утраченное: «Я и Маша». Именно такая приписка, словно кровотокающая рана, вспыхивает в конце одного из абзацев этих размышлений. «Я и Маша» – вот та живая, режущая болью, точка, в которой собрались все мысли – земные и вечные. Собрались, чтобы задержать образ родной, ушедшей – «уяснить», как говорит герой повести «Кроткая», близкое, но уже недостижимое время, чтобы задать туда, в прошлое, какие-то вдруг ставшие очень важными вопросы – и натолкнуться в который раз! – на их бессмысленность, ибо ответ «на столе лежит» (24; 15 – 16).

Дневниковые записи Достоевского предельно точно раскрывают его психологическую установку на соединение своего страдания с крупными формами вечных образов, что поднимало ввысь, выпрямляло его лично, как человека, одаривая хоть каким-то исходом, и обещало его «Маше» вечную будущность. В

страдании складывалась целостная созидательная система воскресения. Она соединялась с христианской моделью мировосприятия. И это – была жизнь! Во что бы то ни стало! В памяти! Переведенная в мысль! Закрепленная словом! – В словесном образе, напоенном воспоминаниями и страданием.

В этой связи стоит обратить внимание на слова «воспоминание, память», на их лексико-этимологический объем, необходимый для восприятия словесной живописи художественной идеи Достоевского. Восходя к слову «мнить», которое образуется из индоевропейской основы: \*men-, что означает «думать, быть возбужденным душевно», они имеют в греческом языке однокоренные слова, имеющие значения: воспоминаю – помню – памятник – могила.<sup>1</sup> Таким образом, уже в развитии значений самого слова «память» выстраивается такая смысловая вертикаль, которая определяет собой движение и развитие всего взаимно обусловленного понятийного ряда: могила – воспоминание. Из этого ряда жизненных реалий вырывается понятие “воспоминание” как отличное от конкретно-реальных понятий (“могила” – “памятник”). Оно обозначает действие (“воспоминание”), которое уводит от реальности, прорастая во внутренний мир человека новым активным началом в его душе. Такое действие “воспоминания” порождает новую, важную, систему понятий – духовную.

Как представляется, развитие и связь слов “воспоминаю – помню – памятник – могила” отражает лишь общий процесс осмысления действительности, и Достоевский, как человек, захваченный глубоким страданием, не был исключением в своих душевных переживаниях и духовных исканиях. Он полностью ушел в мир воспоминаний. Душа Достоевского проходила мучительные пути, чтобы преодолеть смерть – и уже в «осиротевшем» бытии сделать возможной будущую, такую необходимую, новую встречу.

При этом не забудем, что писатель относил мир памяти к идеальной

действительности, которая существует так же реально, как и материальная.

Достоевский говорил о существовании в каждом человеке внутреннего, духовно-нравственного мира, восприятие которого начиналось с желания остановить хотя бы одно, но дорогое впечатление постоянно уходящей жизни. В наше время А. А. Ахматова сказала об этой особенности человеческой души так: «Чтоб вечно жили дивные мечтанья, / Ты превращен в моё воспоминанье». Эта строка, словно формула, закрепляет позыв сердца и души человека (а не только художника) к воспроизведению реального в образе идеального, духовного воплощения. Память в этом процессе есть только изначальный толчок к духовному проникновению в жизнь.

Трагическое: «увиджусь ли с Машей?» – сублимировалось писателем в создание незабываемых женских образов. Бурная, взрывная Настасья Филипповна, неотразимо-притягательная Грушенька, затаенная тихая Кроткая. Именно она, Мария Дмитриевна Достоевская, отмечает эти образы опытом личного страдания писателя, опытом его переживания смерти жены.

Из приведенных выше записей видно, что со смертью Марии Дмитриевны перед Достоевским, как бы лишившимся всего, как бы потерявшим весь земной мир, встает огромный живой вопрос «на что (он) в честь ее способен?». Это – вопрос Гамлета, потрясенного смертью Офелии. Достоевский идет той же дорогой отчаяния и страдания. Вспомним текст Шекспира:

<...> Кто тут, горя,  
Кричит на целый мир? <...>  
– Я любил  
Офелию, и сорок тысяч братьев  
И вся любовь их – не чета моей.  
Скажи, на что ты в честь ее способен?<sup>2</sup>

Писатель загадывает: дать своей избраннице будущую жизнь. Именно о такой мечте на всю свою будущность, об обете воскресить Машу, данном в тот трагический год, говорит еще одна запись, сделанная в той же «Записной книжке» 1863–1864 гг.: «Маша, брат, будущность, потом настоящее» (27; 93). Такая запись свидетельствует о том, что



задача ясна, она сформулирована – и значит, Федор Михайлович готов ее решать. Вот внутренний, глубинный импульс, приводящий в движение всю творческую вселенную Достоевского.

Эта запись Федора Михайловича, возникнув на самом гребне его внутренних переживаний, когда не было сил продолжать жить – эта запись говорит о глубинном кризисе, в котором он тогда находился. Но не только. Она свидетельствует также и об огромном напряжении воли, собранной на то, чтобы подавить в себе чувства и обозначить, хотя бы в самом общем виде, как формулу – смысл своего пребывания в этом мире. Теперь – без них. Запись предстает перед нами как жестко прочерченный план его пребывания здесь, в нестерпимой реальности – ради ушедших. Решение принято, воля собрана. Лаконизм – шекспировский: сначала «будущность, потом настоящее». А это означало, что первое дело, кровно связующее его с покинувшими его женой и братом – это восстановить, воскресить их.

От скорбной записи: «Маша лежит на столе» – до плана действия, выраженного сжато и твердо: «будущность, потом настоящее» – пройден мучительный путь. Пройден, чтобы приблизить встречу – ожидаемую, загаданную тогда, в 1864-м году.

Через несколько лет эта душевная боль отзовется тем же больным нервом в рогожинском восклицании: «Ходит! Ходит? Ходит...» (8; 506). Вот она, эта первая встреча! «Безумцам» дано только слышать ее шаги: «Ходит! Ходит? Ходит...». Эту сцену проникают нервными токами личной встречи Федора Михайловича с Марией Дмитриевной, со своей Машей. И этот нерв, это личное возбуждение писателя вносят в текст горячую пульсацию крови, живое воодушевление, неподдельное жаркое чувство. Всю глубину и неотразимое разнообразие этих оттенков писатель передает тремя знаками, которые точно вписывают в беспредельность эмоционального поля слово «ходит» – восклицание, вопрос, утверждение.

Действительно, эти знаки превращают спрессованную область чувств в качественно

новую художественную ткань произведения – в бессловесную. Подчиняясь только знаковой передаче, она точно передает состояние тех, кому выпало слышать поступь воскресшей героини. Её эмоциональная полнота – от восторга до сомнения и утверждения – создает картину потрясающего эмоционально-звукового воздействия на читателя. Такое жестко-лаконичное выражение скрытых, подавляемых чувств, способно передать напряжение не только живой человеческой души, но и, вырвавшись за пределы реальности, охватить необъятную область духовного, эстетического воздействия. Слова остаются здесь, в романе, а знаки указывают, раскрывшуюся область иного видения жизни. Ведь рогожинское: «Ходит! Ходит? Ходит...» – родственно воздействию картины А. А. Иванова «Явление Христа народу». Тут и восторг, и ужас, и недоумение, и крест обретения новой данности.

Роман «Идиот» – «Первая проба пера».

Голос исстрадавшегося героя Парфена Рогожина – это голос самого автора, победившего реальность и вырвавшегося за ее пределы. И он венчает произведение писателя, оставляя его пространство открытым.

Первая проба возвращения своего, личного в реальность, но уже на ином витке существования. В честь ушедшей создается целый мир – художественный космос произведения.

На пути обретения идеального мира как реального Достоевский создает в романе «Идиот» образ Настасьи Филипповны. Её «Воскресшая» борется за свою свободу, честь и достоинство. И погибает с тем, чтобы начать свой путь, пророчески обозначенный ее именем. Путь этот всецело пролегал уже в безмолвном пространстве романного запределья. След глубоко личных, психологических и художественных прозрений Достоевского лежит (а лучше сказать – запечатлелся) в последней сцене романа «Идиот», когда героям у подножия навечно упокоенной, непривычно тихой Настасьи Филипповны становятся явственными ее шаги. Героиня своим уходом

из жизни выстраивает новое поле своего существования, отвоевывает новое художественно ценное пространство, которое открывается внезапно, за чертой повествования, и определяет, как представляется, иную художественную вертикаль произведения. Действительно, весь мир, который только что так шумно и ярко, так пронзительно и мучительно плескался перед читателем, весь мир вдруг отступает, перестает быть. В свои права вступает гамлетовское: дальше – «молчание». И все меняется. Это «молчание» уводит читателя за пределы романного действия. Но куда?

В мрачной обстановке рогожинского дома двум безумцам слышатся смущающие душу шаги погибшей героини. Такое воскресение невольно приобретало черты мистического свойства. Оно невольно вставало в ряд мрачных фантазий с ужасами летающих гробов, восставших из могил мертвецов, распадающихся в прах видений. Однако, такого ли воскресения жаждала душа Достоевского?

Нет! Писателю нужна была встреча. Теперь он мечтал о ней гораздо больше, чем о реально невозможной встрече.

Смерть жены по-новому обозначила весь ее образ, а также все личное, что связывало его с нею, всю их совместную жизнь, которая началась тогда в Сибири. В свои права художественной правды вступала действительность, которая за эти годы превратилась в историю. Личная жизнь получала полноту через историческое осмысление, через исторические оценки. Он, «революционер», попавший туда после 1849-го года и жертвенно-пострадавший как спаситель народа. Она – представитель того самого народа, с которым Достоевский вплотную столкнулся в ссылке. В ней была заключена частица того народа, для которого он, спаситель, был всего-навсего каторжанин, «несчастный», и узнавание которого медленно и верно врачевало его душу. «Не годы ссылки, не страдания <...> – ничто не сломило нас <...>. Нет, нечто другое изменило взгляд наш <...>», – заявляет Федор Михайлович в «Дневнике писателя»,

рассказывая историю перерождения своих общественных взглядов и убеждений. Тайное, личное, сокровенное, что не предназначено для фельетона, уходит в незаметную формулировку: «нечто другое».

Другими словами, писатель говорит так и в такой форме, как только может, по его мнению, позволить выразить себя фельетонист, рассуждая по поводу общественно-исторических идей, не нарушая стиля статьи и не выходя за рамки жанра фельетонной публицистики. «Повторяю, это – соприкосновение с народом», – такая публицистическая формулировка удобна для очерка о развитии идей деятеля общественно-демократического движения. Она полностью подавляет незаметные слова, маленькую фразочку: «нечто другое», придавая им иной, как бы не обязательный смысл.

Однако за этим неприметным выражением стояло что-то, гораздо более сильное, чем сама каторга, чем вся система наказания, способная ломать, даже убить осужденного. В этих словах ощущалось то, что могло менять человека. И поэтому совсем не случайно, что деятель, бывший «революционер», в своем очерке все-таки отмечает присутствие этого, «другого» фактора, называя его умозрительно и отвлеченно: «соприкосновение с народом». Стало быть, эти два словечка были важны Достоевскому – не меньше, чем общественно понятное «соприкосновение с народом». При этом следует подчеркнуть, что фраза «нечто другое», хоть и не предназначенная для «фельетона», нужна была самому писателю – и именно в этом контексте. В ней писатель прятал свое, личное, в ней – мета его прошлого, в ней – память о той, что была тогда рядом. Она!

Выглянуло, как тень, показалось родное лицо. И скрылось за высокими словами, полными общественно-гражданского пафоса: «жертва», «соприкосновение с народом». Так жизнь погасшая вдруг обнаруживала себя, обретая иные, тихие черты, и снимая ходульность высокого пафоса служения, долженствования и жертвенности. Публицистический текст окрашивался

личным: в нем высвечивался мир собственной судьбы писателя. Реальный образ когда-то любимой женщины обретал исторически осмысленную определенность. Живая душа писателя сохраняла этот образ, оставшийся в воспоминаниях, и трудилась, приближая будущую встречу с ней. Образ Марии Дмитриевны, осознаваемый писателем как образ спасительницы его в каторжной пустыни, как женщины, открывшей ему всю глубину его общественных заблуждений, выстраивался, существовал в его душе как светлый, идеальный. И сердце писателя спешило уготовить своей избраннице, «честнейшей», «благороднейшей» и «великодушнейшей» женщине, самую дорогую, идеальную форму, существующую в его сознании как идеал – форму художественного образа. Спешило уготовить, чтобы заключить в эту форму, обнять ею свое – дорогое, родное, выстраданное. Живое! Свой «чистейшей прелести чистейший образец»!

В романе «Братья Карамазовы» также появляется героиня, наделенная чертами Марии Дмитриевны Достоевской – Грушенька, Аграфена Александровна Светлова. Она входит в этот роман как героиня, несущая предощущение будущего. Коварная, опасная, но и желанная, заставляющая многих страдать, безумно любимая Дмитрием Карамазовым. В духовном мире Алексея Карамазова она выделяется особо тревожным нервом героя и живёт до поры до времени как загадка. Она кажется ему то жестокой насмешницей над Катериной Ивановной, то необузданной как «тигр», а то вдруг предстает перед ним «сестрой» искренней, открывающей ему глаза на весь «скотопригоньевский мир», который включает в себе простор «живой жизни». Той реальной действительности, за «клейкие листочки» которой держится Иван. Искренняя, смелая, она не боится ударов судьбы и крепко стоит на ногах. Отказываясь от грубых ценностей денежного мира, она готова разделить участь Дмитрия и вместе с ним отправиться на каторгу, «землю копать».

Именно в ней, героини жизни, заключена, по мысли писателя, истинность русского

деятельного характера, правда и справедливость современного женского типа. Для Достоевского Аграфена Александровна Светлова является «лучом света» «текущей действительности».

Необходимо подчеркнуть, что не только живые черты сходства с Марией Дмитриевной отличали образ Грушеньки. Корни этого женского образа полностью лежат в стихии народного творчества. Неслучайно, «луковка», которую она подает Алеше Карамазову (в виде легенды), разворачивается в еще один ряд фольклорных образов, связанных с волшебным яблочком, которое показывает обратную, привлекательную сторону жизни. В то же время неожиданным нервом узнавания в ней отразились многие героини русской литературы. То в образе Грушеньки мелькают черты пушкинской Клеопатры, то вдруг проступают резкие черты властной купчихи Островского, то вдруг предстает перед нами растерянная женщина, только что получившая письмецо от своего «обидчика» и переживающая ответственный шаг своей будущей самостоятельной жизни, своего «накануне». И тогда сама ситуация настолько роднит этот подвижный, привлекательный женский образ Достоевского с художественными образами пушкинской Татьяны и тургеневской Елены, что невольно ставишь героиню Достоевского в один с ними ряд. Всё живёт, играет и переливается красками мгновенного узнавания в этом образе.

Однако не только это отмечает образ Грушеньки.

Героиня обозначена еще одной чертой. Она, вся сотканная яркими цветовыми тонами узнаваемых героинь русской литературы и народной культуры, имеет и свою особую самостоятельность, и художественную задачу в романе «Братья Карамазовы»: она обнаруживает себя как героиня предощущаемая. И неспроста. Подобно Пушкину писатель выводит в литературный мир свою «мадонну чистой красоты». Такое впечатление оправдано. В системе «Жизнеописания Алексея Федоровича Карамазова» именно она явится



в своих жизненно важных земных делах и заботах – явится как будущая жена будущего каторжанина Дмитрия Карамазова и будущая мать его ребёнка.

К этому ребёнку стягиваются все нити «Жизнеописания Алексея Федоровича Карамазова», в системе которого роман «Братья Карамазовы» «только первый роман», повествующий «лишь об одном моменте из первой юности» главного героя. И если в первом романе, действие которого отодвинуто на тринадцать лет назад, речь идет о «мальчишках вечного предвекочного» времени, то во втором романе «Жизнеописания» выстроятся контуры того будущего, предощущением которого живет все действие романа «Братья Карамазовы».

Вот туда, в будущее, писатель и вынесет дорогое ему имя – имя, которое полностью обусловлено его личными воспоминаниями о жене, заветной мечтой о новой, будущей встрече с ней и клятвой сделать то, «на что <...> в честь ее» никто другой «не способен». Мария Дмитриевна, как новая героиня Достоевского, появится во втором романе «Жизнеописания Алексея Карамазова» и заставит все увидеть в живых лучах счастья и жизнеутверждения. Она появится в новой своей ипостаси и осветит своим светлым именем всю художественную «даль романа» писателя – Мария Дмитриевна Карамазова (Достоевская).

К этой встрече автор шел всю свою послекаторжную жизнь, и мир этой встречи не должен был быть гамлетовской «тишиной» смерти. Второй роман «Жизнеописания» должен был выстраиваться писателем как перифраз конца романа Л. Н. Толстого «Война и мир». В нем должна была биться новая, такая же прекрасная, жизнь, как и у героев романа Толстого. Как Наташа Ростова, захваченная восторгом и токами нового бытия, поднимала пленку своего ребенка, так и Аграфена Александровна Светлова должна была показывать всему «земному миру» своё, выстраданное – своё кровное «дитё»: девочку, Марию, дочь Дмитрия Федоровича Карамазова, рожденную не в хоромах именитых дворян, а в ссылке, «во глубине сибирских руд», т. е.

там, где в судьбу самого Достоевского вошла как жена простая женщина, Мария Дмитриевна Исаева, обратив душу писателя к самому прекрасному в жизни – к самой жизни.

Так момент личного предстояния Федора Михайловича Достоевского перед своим сибирским прошлым, которое было «снято» дорогим ему именем Мария, должен был найти свое место в последнем его произведении. При этом трагические и драматические черты личной жизни, должны были приобрести новые черты художественного воплощения. Ведь ожидаемое событие рождения девочки Марии в «Жизнеописании Алексея Федоровича Карамазова» должно было означать, что будущность героев, их новое бытие начинали определяться созидательными законами «вечного» времени, обещающего гармонию и радость жизни, основанную на нравственных и духовных началах. Это определяло состояние всех героев «Жизнеописания Алексея Федоровича Карамазова» как их предстояние перед их общим будущим. В свете этого художественная перспектива всего произведения обретала черты созидания и творчества этой второй действительности, которая была связана с рождением девочки Марии. Ее образ формировался писателем в лучах вечных образов, поэтому имя Марии облакалось писателем в духовно сияющие облачения ожидания и выстраданности. Божественно высокие образы Спасителя, Богоматери, духовных путеводителей человечества по-новому проступали в художественном мире Достоевского.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Черных П. Я. Историко-этимологический словарь русского языка. 3-е изд. Т. 1. М., 1999. С. 536.

<sup>2</sup> Шекспир У. «Гамлет» в русских переводах. XIX–XX веков. М., 1994. С. 142 – 143.