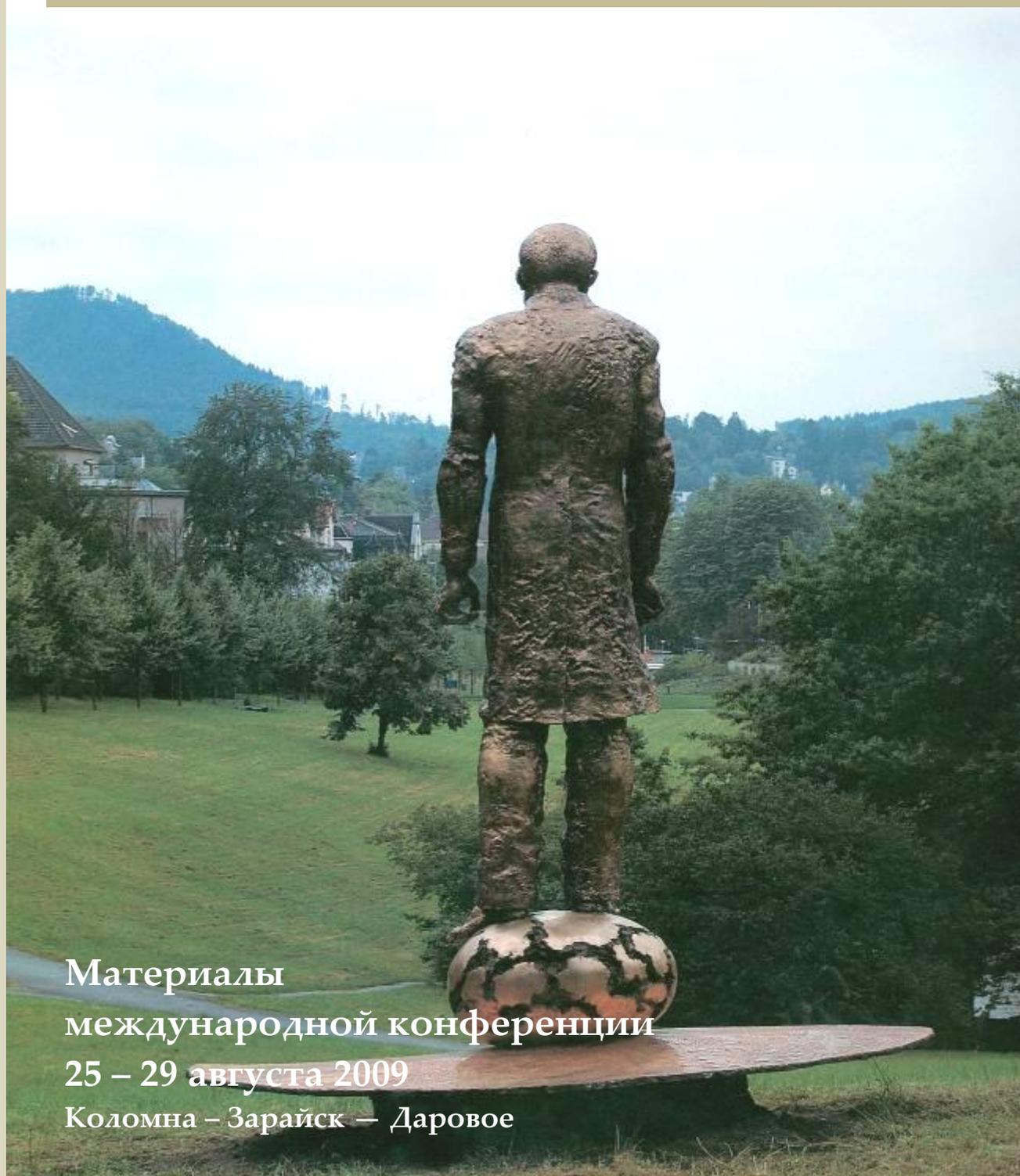


Международное общество Достоевского  
Коломенский государственный педагогический институт

# Ф. М. Достоевский в диалоге культур



Материалы  
международной конференции  
25 – 29 августа 2009  
Коломна – Зарайск — Даровое

Международное общество Достоевского  
Коломенский государственный педагогический институт

# **Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ В ДИАЛОГЕ КУЛЬТУР**

**Материалы международной конференции 25 – 29 августа 2009**

**Коломна – Зарайск – Даровое**

УДК 821.161.1 Достоевский  
ББК 83.3(2Рос=Рус)5-8  
Д 70

Д 70 **Ф. М. Достоевский в диалоге культур.** Материалы международной научной конференции 25 – 29 августа 2009 г. / сост. В. А. Викторovich. – Коломна: Коломенский государственный педагогический институт, 2009. – 255 с. ISBN 978-5-98492-071-1

*Конференция организована  
Коломенским государственным педагогическим институтом  
при финансовой поддержке  
Российского гуманитарного научного фонда  
(грант 09-04-00486 г/Р).*

Тексты докладов и тезисы печатаются в авторской редакции.  
Все цитаты из произведений Ф. М. Достоевского  
даются по Полному собранию сочинений в 30 томах (Л., 1972 – 1990):  
в скобках номер тома; номер страницы.

На обложке: памятник Ф. М. Достоевскому в Баден-Бадене (Германия).  
Скульптор Леонид Баранов. Фото автора.

**Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ В ДИАЛОГЕ  
С РУССКОЙ И МИРОВОЙ КУЛЬТУРОЙ.**

**ОБРАЗЫ РОССИИ И ЗАПАДА.**

**ПОЭТИКА ДОСТОЕВСКОГО**

**Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ В СУДЬБЕ ПОСЛЕДНЕГО СЕКРЕТАРЯ  
Л. Н. ТОЛСТОГО  
(по материалам архива В. Ф. Булгакова)**

Размышляя над тем, какую роль в его жизни сыграл Ф. М. Достоевский, Валентин Федорович Булгаков (1886-1966)<sup>1</sup> в своих воспоминаниях «Как прожита жизнь» особо выделил роман «Бесы» и заключил: «<...> Достоевский становил меня как раз в поход той тропинкой, идя по которой, я нашел впоследствии могущую <так!>помощь Льва Толстого – и таким образом свой религиозный кризис разрешил»<sup>2</sup>.

Еще в юношеские годы В. Ф. Булгаков заинтересовался судьбой Достоевского. В письме одному из своих сибирских корреспондентов он 18 октября 1957 г. заметил: «<...>Вы знаете, что Ф. М. Достоевский венчался в 1857 г. в Богородской (ныне разрушенной) церкви в Кузнецке. Будучи гимназистом одного из старших классов, я собрал все сведения о пребывании Достоевского в Кузнецке, о его жене (М. Д. Исаевой, вдове кормчего заседателя), о священнике и шаферах – и опубликовал все это в иллюстрированном приложении к газете «Сибирская жизнь». Приложение это редактировал тогда Г. Н. Потанин<sup>3</sup>, с которым я смолоду поддерживал дружеские отношения»<sup>4</sup>.

В начале статьи В. Ф. Булгаков писал: «... Нынешним летом мне удалось собрать в Кузнецке кое-какие сведения о самом писателе, а также о его невесте. Я пользовался при этом воспоминаниями некоторых старожилов и, кроме того, в архиве церкви, где происходило венчание, нашел интересный документ – “выпись” из так называемого “брачного обыска”<sup>5</sup>...»<sup>6</sup>.

Эта юношеская статья Булгакова неоднократно перепечатывалась<sup>7</sup>. В воспомина-

ниях «Как прожита жизнь» он подробно рассказал об истории написания статьи:

«В “Сиб<ирской> Жизни” я начал с репортерской работы: <...> корреспонденции из Кузнецка, из Коурака, с Алтая, который посетил в 1904 году. 10 октября того же года, в особом иллюстрированном приложении к “Сибирской жизни”, издававшейся под редакцией Г. Н. Потанина, поместил статью “Ф. М. Достоевский в Кузнецке”, с воспроизведением михеевских фотографий домика, где жил Достоевский, и церкви, в которой он венчался<sup>8</sup>.

Статья написана была на основании архивных сведений, разысканных мною в архиве Богородской церкви, и на основании показаний найденных и опрошенных мною двух живых свидетелей и современников кратковременного пребывания великого писателя в нашем городке после освобождения его с каторги, в феврале 1856 года<sup>9</sup>. Свидетелями этими были: одна знакомая интеллигентная старушка, по фамилии Туева, дружившая когда-то с первой женой Достоевского Марией Дмитриевной, и пономарь Богородской церкви старик Демьян. На кладбище Кузнецком я разыскал могилу первого мужа Марии Дмитриевны, “кормчего заседателя” Исаева и списал надпись с его надгробной плиты, – надпись, составлявшуюся Марией Дмитриевной, быть может, в сотруничестве с Достоевским.

О статье, публиковавшей новые сведения о знаменитом писателе, было много разговоров у нас в гимназии. Товарищи и преподаватели были удивлены, что автором ее является гимназист.

Но как был удивлен я сам, когда, придя однажды не в редакцию “Сибирской Жизни”, а в книжный магазин Макушина<sup>10</sup>, встретил там случайно владельца магазина, который сообщил мне, что на днях им получено было письмо от вдовы (второй супруги) Ф. М. Достоевского, с просьбой прислать ей 10 экземпляров того № “Сибирской Жизни”, где напечатана была моя статья<sup>11</sup>.

– И что же, вы послали?

– Да, послал.

– А где же это письмо? Можно мне на него взглянуть? Или, может быть, вы могли бы мне его подарить на память?

– Да я его бросил.

– Как, бросили?!

– Да так, бросил куда-то в корзину.

Подумал: на что оно мне?

И самое замечательное было то, что я видел, что купец-редактор не лукавит, что он вовсе не обманывает меня, желая сохранить письмо для себя, а что он, действительно, просто-таки выкинул его, как ненужную вещь, не вспомнив даже обо мне грешном. Очень я пожалел об этом, но что было делать?! Петр Иванович, должно быть, инстинктом каким-то почувствовал из Сибири истину грядущего футуризма, предлагавшего отказаться от всяких памятков, коллекционерства, музеев, авторитетов и прочего “хлама”! Оказался прямо-таки предшественником Маринетти<sup>12</sup>!..»<sup>13</sup>

Потом были книжки «Посредника», увлечение областничеством<sup>14</sup>, учёба в Московском университете и дом Л. Н. Толстого в Ясной Поляне в 1909-1910 гг.<sup>15</sup>, с которым впоследствии была связана большая часть жизни В. Ф. Булгакова. Так, маленький город, «отстоявший за 400 верст от железной дороги, сибирский Кузнецк»<sup>16</sup> и Ясная Поляна стали двумя важнейшими центрами в жизни В. Ф. Булгакова.

Летом 1959 г. – по инициативе младшего брата<sup>17</sup> – он отправился в путешествие

по родным местам. 16 июня 1959 г. Булгаков записал в дневнике: «Сегодня – неожиданное сообщение брата Вены, что он 21-го числа едет в Сибирь, в Кузнецк. Обдумав положение, я решил поехать вместе с ним. Уже собираюсь.

На утро 17 июня

Нет! Сил мало. Не еду.

Нет, еду. Пишу в 7 час<ов> веч<ера>, побывавши в Туле: за деньгами на дорогу, с целью послать Вене телеграмму о покупке билета и пр<очее>. Живой Кузнецк, я – в Кузнецке – это чудо, которого я ждал 45 лет. Пусть оно настанет. Это – большая жертва сил, которых остается немного, но я иду на это. Кузнецком и закончу потом “Как прожита жизнь”, сведя начало (Кузнецк) и конец (Кузнецк) этого сочинения»<sup>18</sup>.

В дорожном дневнике 20 июля 1959 г. В. Ф. Булгакова записал: «Я счастлив, что еду в Кузнецк... Счастлив именно так, как я был счастлив, когда в 1906 году, по окончании гимназии, впервые ехал в Москву. Тогда я стремился из сибирского города, Томска, в Москву, теперь, наоборот, стремлюсь из столицы в родной сибирский город – Кузнецк. Начало и конец жизни. Как все перевернулось!.. И какой богатый опыт накоплен между этими началом и концом!..

<...> Поездка в Кузнецк – это мечта последних 45 лет моей жизни (после последнего, однодневного посещения родного и любимого города в 1914 году). То, что я сейчас “нахожусь в путешествии” в Кузнецк, что я, м<ожет> б<ыть>, увижу его, это – чудо, чудо моей жизни. Спасибо Вене за его смелую, хоть и стариковскую, инициативу»<sup>19</sup>.

Через пять дней братья Булгаковы были в Кузнецке, который поглотил г. Сталинск с его алюминиевым заводом и металлургическим комбинатом. Они с трудом находили места, которые много раз

видели во сне и едва узнали наяву. На память остались фотографии отчего дома, домика Достоевского и нескольких других уцелевших, хотя и покореженных мест<sup>20</sup>.

По возвращении домой В. Ф. Булгаков внес уточнения в свою книгу воспоминаний. Одно из них касалось его ранней статьи о Достоевском: «Увы! Историческая Богородская церковь, где в 1857 году произошло венчание Ф. М. Достоевского первым браком со вдовой “кормчего заседателя” Марьей Дмитриевной Исаевой, рожденной де-Констан, церковь эта, со всем заключенным в ней богатством, сгорела в 1919 году. Она подожжена была, как мне рассказывали при моем посещении Кузнецка летом 1959 года, в смутный период после падения колчаковщины, пока новая, советская власть в городе не была еще установлена, неизвестно откуда появившейся разбойничьей бандой “роговцев”<sup>21</sup>. Вожак этой банды Рогов называл себя анархистом. Говорили, будто он был сын священника, разочаровавшийся в православии и “мстивший” церкви. “Мечь” выразилась в том, что разгромлены и сожжены были Богородская, кладбищенская Успенская и Крепостная церкви. Из парчи и шёлка бандиты шили себе штаны и рубахи. Попутно они устроили бесчеловечную резню в городе, истребив множество беззащитных граждан, в частности – священников, купцов и членов их семей. Убивали жестоко, обычно отрубали или отпиливали головы своим беззащитным жертвам. Такими были плоды анархии, безвластия – принципа, после страшной кузнецкой катастрофы сильно в моих глазах скомпрометированного»<sup>22</sup>.

Другое дополнение относилось к Л. Н. Толстому. В окончательный вариант книги воспоминаний Булгаков внес такой фрагмент: «Я пришел к Толстому уже много переживши и передумавши, чтобы не сказать – перемучившись внутренне, с не-

видным для других, но слишком ощутительным для меня самого надломом в душе, и был обязан Льву Николаевичу возрождением и оживлением душевных тканей, углублением и расширением сознания, выходом из спёртой, замкнутой атмосферы чисто личных переживаний на свежий, вольный воздух свободно-религиозного искания и братского общения со всеми людьми. Эту открывавшуюся передо мной ширь и свободу духовного пути я инстинктивно ценил больше всего из того, что мне дал Толстой, а, между тем, попробовав отдаться безраздельно влиянию Льва Николаевича, я почувствовал, что в некоторых сторонах его собственной религиозно-философской концепции я, как это ни странно сказать, натываюсь на новые препятствия к свободному духовному росту. Как и всякое законченное учение, учение Толстого выставляло ряд догматов (хотя бы оно само и не признавало за ними формальной силы догматов), – и вот, в некоторых из этих догматов я почувствовал новые, взятые из другого порядка миропредставления искусственные задержки на пути своего вольного, независимого органического развития»<sup>23</sup>.

Так два великих художника оставили свой след в судьбе убежденного пацифиста, исследователя и мемуариста В. Ф. Булгакова.

---

<sup>1</sup> См. о нем подробнее: *Ванечкова Г.* Личность В. Ф. Булгакова // *Булгаков В.*: Словарь русских зарубежных писателей. Нью-Йорк, 1993. С. XXI-XXV; *Кабанова Н. П.* В. Ф. Булгаков // *Русские писатели: 1800-1917: Биограф. словарь.* М.: Сов. энцикл., 1989. Т. 1. С. 342-343; *Павловец М. Г.* В. Ф. Булгаков // *Писатели русского зарубежья.* М.: РОССПЭН, 1997. С. 81-82. См. также: *Абросимова В. Н., Краснов Г. В.* Последний секретарь Л. Н. Толстого: По материалам архива В. Ф. Булгакова // *Известия Академии наук. Серия ОЛЯ.* М., 2002. Т. 61. № 3. С. 49-63; «МИЛЫЙ БУЛГАША!..»: Письма Т. Л. Сухотиной-Толстой и Т. М. Альбертини-Сухотиной В. Ф. Булгакову (1925-1940) // *Диаспора: Альманах.* СПб.; Париж: Феникс; Athenaeum, 2004. Т. VI. С. 416-471.

<sup>2</sup> РГАЛИ. Ф. 2226. Оп. 1., Ед. хр. 17. Л. 113. Машинопись с авторской правкой.

<sup>3</sup> В главе «Знакомство с Г. Н. Потаниным» В. Ф. Булгаков писал: «На почве увлечения фольклором я познакомился в Томске со знаменитым путешественником по Монголии, Китаю и Тибету, маститым сибирским ученым, публицистом и патриотом Григорием Николаевичем Потаниным (1835-1920). <...> Мне было 17 лет, когда, подбитый к этому одним знакомым, состоявшим в родстве с лицом, знавшим Потанина, я сам впервые в октябре 1909 года заявился к “знаменитому человеку”». – Там же. Ед. хр. 16. Л. 88. Машинопись с авторской правкой.

<sup>4</sup> Там же. Ед. хр. 406. Л. 18. Машинописная копия.

<sup>5</sup> Самый “обыск”, с автографами Достоевского, его жены и др., затерялся неизвестно где. – Примеч. В.Ф. Булгакова.

<sup>6</sup> См.: Булгаков. Ф. М. Достоевский в Кузнецке // Сибирская жизнь: Иллюстрир. приложение. Томск, 1904. 10 октября. № 221. С. 1-2.

<sup>7</sup> См., например, изд.: Кушникова М. М. Кузнецкие дни Федора Достоевского. Кемерово, 1990. С. 99-102; Кушникова М., Тогулев В. Загадки провинции: “Кузнецкая орбита” Федора Достоевского в документах сибирских архивов. Новокузнецк, 1996. С. 394-396; Ф.М. Достоевский в забытых и неизвестных воспоминаниях современников. СПб.: Андреев и сыновья, 1993. С. 158-160; Шадрин А. С. Двадцать два дня из жизни Ф. М. Достоевского (г. Кузнецк 1856-1857 гг.). Новокузнецк, 1995. С. 31 – 33.

<sup>8</sup> К статье были приложены три фотографии Василия Михайловича Михеева (1859-1908), юность которого прошла на таёжных приисках близ Олёкминска. – См. о нем: Русские писатели. Т. 4. С. 110 – 111.

<sup>9</sup> На самом деле, Ф. М. Достоевский приехал в Кузнецк в начале июня 1856 г. – См.: Летопись жизни и творчества Ф.М. Достоевского: В 3-х томах. СПб.: Акад. проект, 1993. Т. I. С. 224.

<sup>10</sup> Петр Иванович Макушин (1844-1926) – видный деятель народного просвещения в Сибири, основатель первой в Томске публичной библиотеки, первого в Сибири книжного магазина, один из инициаторов создания первого в Сибири университета; издатель «Томского справочного листка», «Сибирской

газеты», «Сибирской жизни» и «Томского листка». – См.: Книговедение: Энцикл. словарь. М.: Сов. энцикл., 1981. С. 331.

<sup>11</sup> Анна Григорьевна Достоевская (урожд. Сниткина; 1846-1918) тщательно собирала всё, что было связано с именем её мужа..

<sup>12</sup> Филиппо Томмазо Маринетти (Marinetti; 1876-1944) – итальянский писатель, опубликовавший 20 февраля 1909 г. «Первый манифест футуризма» и провозгласивший одиннадцать пунктов идейно-эстетической программы нового направления, главным из которых было освобождение от мертвых пут мертвой культуры прошлого.

<sup>13</sup> РГАЛИ. Ф. 2226. Оп. 1. Ед. хр. 17. Л. 80-81. Машинопись с авторской правкой. Подчеркнуто В. Ф. Булгаковым.

<sup>14</sup> См.: Потанин Г. Областная тенденция в Сибири. Томск, 1907.

<sup>15</sup> См. об этом подробнее в кн.: Булгаков В. Л. Н. Толстой в последний год жизни: Дневник секретаря Л. Н. Толстого. М.: Правда, 1989 (1-е изд. – в 1911 г.).

<sup>16</sup> РГАЛИ. Ф. 2226. Оп. 1. Ед. хр. 16. Л. 20. Машинопись с авторской правкой.

<sup>17</sup> Вениамин Федорович Булгаков (1889-1975) – старший научный сотрудник Академии педагогических наук СССР.

<sup>18</sup> РГАЛИ. Ф. 2226. Оп. 1. Ед. хр. 212. Л. 91-91 об. Автограф. Подчеркнуто В. Ф. Булгаковым.

<sup>19</sup> Там же. Л. I21-I22. Автограф.

<sup>20</sup> Там же. Л. I35-I38.

<sup>21</sup> О банде “роговцев” и ее предводителе, Григории Федоровиче Рогове (1883-1920) см.: Зазубрин В. Незаженными дорогами // Сибирские огни. Новосибирск, 1926. № 3. С. 193-198. Участник Русско-Японской, Первой мировой и Гражданской войн, кавалер трех Георгиевских крестов стал “красным партизаном”, основателем партизанского движения на Алтае. Эсер, анархист Г.Ф. Рогов был инициатором кровавых бесчинств в Кузнецке и его окрестностях в 1919 г.

<sup>22</sup> РГАЛИ. Ф. 2226. Оп. 1. Ед. хр. 16. Л. 101-102. Машинопись с авторской правкой. Подчеркнуто В. Ф. Булгаковым.

<sup>23</sup> Там же. Ед. хр. 19. Л. 30-31. Машинопись с авторской правкой.

## ОСОБЕННОСТИ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ СТРУКТУРЫ В РОМАНАХ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «БЕСЫ» И ПАУЛО КОЭЛЬО «НА БЕРЕГУ РИО-ПЬЕДРА СЕЛА Я И ЗАПЛАКАЛА»

Ф. М. Достоевский изображает своих героев в наиболее напряженные, переломные моменты жизни, в минуты роковой страсти, выбора, внутренней борьбы. Их характеры раскрываются в острых драматических ситуациях, неожиданных поступках, с особенной полнотой передающих душевные кризисы и потрясения. Поэтому столкновение временных пластов, наложение одного на другой, когда только прошлое помогает объяснить мотивы поведения героев в настоящем, – отличительная черта его прозы.

Герои Достоевского и героини П. Коэльо изображаются в решающий момент жизни, но выбор остается за ними. В романах Достоевского всегда есть бесискуситель («Братья Карамазовы», «Идиот», «Бесы»). Этот персонаж провоцирует окружающих, задает вроде бы невинные вопросы, играет с огнем, пока не вспыхивает пожар. В «Предисловии» к первому роману трилогии П. Коэльо пишет: «Мы – что-то вроде поля боя между ангелами и демонами». Герои произведений писателей разных стран и разных эпох живут как бы в двух мирах: прошлом и настоящем. Главная героиня романа «На берегу Рио-Пьедра...» так и говорит о своем друге: «Он живет в двух мирах». Хронологически очерченные рамки повествования также позволяют сопоставить произведения. По подсчетам А. Я. Эсалнек, на страницах романа «Бесы» жизнь города с его главными и второстепенными персонажами протекала примерно двадцать лет и три

месяца: «Шестнадцать лет жизнь текла более или менее традиционно, не считая каких-то значимых эпизодов в судьбе каждого из героев, четыре года – в ожидании некоторых событий, а несколько дней – в безумном темпе»<sup>1</sup>.

Роман Пауло Коэльо более камерный. Действие в нем охватывает несколько дней (суббота, 4 декабря 1993 года – лекция главного героя в Мадриде, и пятница, 10 декабря 1993 года, Рио-Пьедра). Но в начале романа Пилар, узнав о предстоящей лекции своего друга в Мадриде, вспоминает, как они вместе росли и вместе выросли, хотя «в рожи и на улочки нашего детства он не вернулся никогда». Герои изменились. Приходили письма в Сорию. Пилар окончила университет в Сарагосе, работала продавцом, отказала жениху.

И вот новая встреча, спустя 11 лет. Дана она через восприятие героини: «Друг стал старше, объездил весь мир, он отстал себе крылья, я же все пытаюсь пустить корни». Но после лекции прошлое как бы возвращается: «Я увидела того мальчика, который когда-то, спрятавшись со мной в часовне Святого Сатурния, рассказывал о мечте обойти весь свет». На следующий день, наблюдая за ним, она честно признается себе: «Может быть, время или расстояние непоправимо отдалили его от моего мира». Пилар учится заново вслушиваться в голос сердца. Не этим ли определялось поведение героинь Достоевского – Грушеньки, Аглаи, Настасьи Филиппов-

ны?! А в «Бесах» – Даши, Лизы, Марья Тимофеевны?!

Во внутреннем монологе Пилар прослеживается стремление разобраться в случившемся, она понимает, что друг детства живет теперь в другом мире. Сория превратилась для него в воспоминание – «размытое временем, застрявшее в прошлом...». И герой сам рассказывает о себе: «Я познал другие народы, повидал иные пейзажи. Я искал Бога по всему белому свету. Я любил других женщин. Я овладел множеством профессий... Я побывал в Индии и в Египте. Познакомился со знатоками магии и медитации, с алхимиками и священнослужителями. И, наконец, открыл для себя то, что следовало открыть: Истина неизменно пребывает там же, где Вера».

Также воспоминанием становится для персонажей, путешествующих по Европе, провинциальный городок в «Бесах». Но все возвращаются в него. В этом городке происходят события, переворачивающие жизнь героев. Воспоминания о прошлом раздвигают рамки повествования, «хроно-топ приобретает как бы вид окружности, внутри которой есть несколько кругов, соответствующих “путешествиям” героев, которые заканчиваются в данном городе, представляющем, таким образом, центральную часть хронотопа»<sup>2</sup>. Одна из центральных сцен романа «Бесы» разворачивается в доме Варвары Петровны, расположенном совсем недалеко от собора. Собранным на одной территории оказывается огромное количество народа. Первоначально в прекрасной гостиной Варвары Петровны встретились сама хозяйка дома и Марья Тимофеевна, которую она с собой привезла, Степан Трофимович, Лиза, Шатов и рассказчик. «Все мы молчали и ждали какой-нибудь развязки». Но развязка постоянно отодвигается, появляются все новые и новые персонажи.

До приезда в дом Варвары Петровны события в этот день, «день удивительно сошедшихся случайностей», происходили в соборе, у самого выхода из которого, на паперти, к Варваре Петровне подошло «странное, необыкновенное существо, женщина с бумажной розой на голове». И опустила на колени: «Я приехала только, чтобы вашу ручку поцеловать... С самым детским взглядом, с каким дети ласкаются, что-нибудь выпрашивая, потянулась она схватить ручку Варвары Петровны, но, как бы испугавшись, вдруг отдернула свои руки назад». Так же «ангелу-барышне» Катерине Ивановне в «Братьях Карамазовых» хотела поцеловать ручку Грушенька, «но у самых губ она вдруг ручку задержала на два, на три мгновения, как бы раздумывая о чем-то».

Рассказчик в данном романе – «не только создатель хроники, о чем он постоянно напоминает, но и реальный участник событий, доискивающийся истины и эмоциональный»<sup>3</sup>. Он всюду поспекает, все замечает, оказывается в нужный момент в нужном месте. Присутствие рассказчика, отделенного от автора, создает своеобразный тип пространственно-временной организации романа. Именно рассказчик сообщает об одном как «об увиденном, о другом – как об услышанном, о третьем – как о вероятном и предполагаемом. Именно он, а не всезнающий автор, имеет право сначала о чем-то умолчать, потом вспомнить, подчас сослаться на чужие мнения, иногда домыслить и т.д.»<sup>4</sup>.

Основное кредо современного писателя Пауло Коэльо имеет прямое отношение к Достоевскому: «Более разумно, более практично быть добрым, чем злым». Так думал и Алеша Карамазов, олицетворяющий совесть всей семьи. Главный герой «На берегу Рио-Пьедра...», читая лекции в городах Испании и Франции, рассуждает о волшебных мгновениях жизни, этого дня,

которыми мы не воспользовались: «И тогда жизнь прячет от нас свою магию, свое искусство. Надо прислушаться к голосу ребенка, которым ты был когда-то и который еще существует где-то внутри тебя. Ему дано постижение этих волшебных мгновений».

Роднят прозу Ф. М. Достоевского и Пауло Коэльо и неторопливые философские раздумья о вечном и непреходящем. Герои рискуют, испытывают судьбу, играют в рулетку, выигрывают и проигрывают: «Необходимо рисковать. Чудо жизни можно постигнуть в полной мере, лишь когда мы будем готовы к тому, что случится неожиданное».

Категории прошлого, концепт «память» – один из факторов, сближающих произведения писателей XIX и XX веков. «Уж сколько лет в ларчике моей памяти лежали одни и те же истории». Очень много герои рассуждают о любви, причем стиль высказываний своеобразен: «Я открыла окно и сердце. Солнечный свет заполнил комнату, любовь – мою душу».

М. М. Бахтин называл структурные моменты видения времени «моментом существенной связи прошлого с настоящим, моментом необходимости прошлого и необходимости его места в линии непрерывного развития, моментом творческой деятельности прошлого, и, наконец, момен-

том связи прошлого и настоящего с необходимым будущим»<sup>5</sup>. Интересное размышление по этому поводу находим мы в романе Пауло Коэльо «На берегу Рио-Пьедра...»: «Могла бы. Никогда не сумеем мы понять значение этих слов. Ибо в каждое из мгновений нашей жизни может произойти нечто – может произойти, но не происходит. Существуют волшебные мгновения, но они остаются и проходят неузнанными, и тут внезапно рука судьбы меняет наш мир».

Повседневный опыт любви становится камнем преткновения для персонажей П. Коэльо и Ф. М. Достоевского, которых «жизнь хватает врасплох и тащит к неведомому». Повествовательная структура проанализированных произведений определяется переплетением прошлого и настоящего. Сущность и своеобразие романного хронотопа заключается в том, что он ориентирован на исследование и воспроизведение судьбы главных героев.

---

<sup>1</sup> Эсалнек А. Я. Своеобразие хронотопа в романе Ф. М. Достоевского «Бесы» // Филологические науки. 1999. № 2. С. 7.

<sup>2</sup> Там же. С. 5.

<sup>3</sup> Там же. С. 10.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 183.

## ГРОТЕСК В ПОЭТИКЕ «ДЯДЮШКИНА СНА» Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

Гротеск в поэтике Ф. М. Достоевского занимает ведущую позицию во все периоды его творчества. Такое доминирование обусловлено тем, что гротеск, способный в одной структурной вариации сводить воедино абсолютные противоположности, стал для Достоевского ещё и формой воплощения «подлинной полифонии»<sup>1</sup>. Гротеск и полифонизм образуют единое целое, что оказывает воздействие даже на жанровую природу произведений Достоевского.

Гротеск через полифонизм настолько глубоко врастает в жанровую структуру, что порою в поэтике Достоевского он сам становится жанром. Не случайно Анри Труайя определил поэтику «Бобка» как «мрачный гротеск»<sup>2</sup>. Видимо, подобным образом надо определять и жанровую поэтику «Дядюшкина сна», где гротеск под диктатом полифонии превращается в художественную доминанту.

Обителью этой доминанты становится прежде всего образ князя. Причем важно учесть, что образ князя создавался в тот момент, когда Достоевский уже нашел художественные способы совмещения функций сатирического, психологического и трагического гротесков. Образ князя – результат такого совмещения, что наиболее сильно повлияло на формирование его художественной структуры.

Эта структура стала самой устойчивой в поэтике «Дядюшкина сна» еще и потому, что в ее глубинной основе такая «амбива-

лентность», которая была выделена М. М. Бахтиным при изучении гротескных образов «беременных старух»: «В теле беременной старухи нет ничего завершенного, устойчиво-спокойного. В нем сочетаются старчески разлагающееся, уже деформированное тело и еще не сложившееся, зачатое тело новой жизни»<sup>3</sup>.

Именно так показано и «тело» старого князя, который, уже «вполовину умерший и поддельный», стремится в любви обрести не только утраченную молодость, но и способность к порождению «новой жизни» (согласие на брак с Зиной). «Я до безумия влюблен в неё!» – в этом возгласе «старичка» высветилась его страстная готовность к такому порождению, что в жизни осуществить уже невозможно. Это возможно только во сне. Отсюда та легкость, с какой реальное событие воспринимается князем именно как сновидение.

Превращение реальности в сон (это самая яркая гротескная вспышка) вместе ещё с одним «амбивалентным» мотивом (встреча жизни и смерти) сняли последние преграды на пути структурного преобразования повести «Дядюшкин сон» в повесть-гротеск.

<sup>1</sup> Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 41.

<sup>2</sup> Труайя Анри. Федор Достоевский. М., 2005. С. 413.

<sup>3</sup> Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 33.

## СТИХОТВОРЕНИЯ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО 1855 – 1856 ГГ. В КОНТЕКСТЕ РУССКОЙ ПОЭЗИИ ПЕРИОДА КРЫМСКОЙ ВОЙНЫ

Стихотворения Ф. М. Достоевского «На первое июля 1855 года» (Когда настала вновь для русского народа...) и «Умолкла грозная война...» (1856) в современном литературоведении ещё не были предметом специального рассмотрения. Однако думается, такой анализ может уточнить наши представления о мировоззрении писателя в те годы.

В русской поэзии той поры образ Царя возникает нередко. Это обусловлено и возросшей во время войны ролью монарха, и изменившимися в связи с поражением России отношениями к личности Николая I, и надеждами на молодого императора. В этом контексте стихи Достоевского отличаются своим лиризмом, что придаёт некоторые особенности и образу самодержца. Он рисуется через взаимоотношения с народом.

Так лирический герой стихотворения «На первое июля 1855 года» выражает скорбь по скончавшемуся Николаю I не только от имени «раскольника» и «слепцов».

О, для чего нельзя, чтоб сердце я излил  
И высказал его горячими словами!  
Того ли нет, кто нас, как солнце, озарил  
И очи нам отверз бессмертными делами?  
В кого уверовал раскольник и слепец,  
Пред кем злой дух и тьма упали наконец!  
И с огненным мечом восстав, Архангел  
грозный,  
Он путь нам вековой в грядущем указал...<sup>1</sup>

Вероятно, образы Раскольника и Слепца даны здесь как высшая степень обобщения образа народа.

Одический стиль моления, конечно, обусловил и возвышающие образ Царя сравнения. Но, очевидно, здесь выражен и личный жизненный опыт автора.

Отличительной чертой этого стихотворения является своеобразная триада доминирующих образов. С одной стороны, это «отверженец унылый», с другой, – Великая вдовица. Их связывает святость образа Великого супруга. Значимость образа самодержца объясняет и раскаяние «отверженца унылого», и безграничность скорби Великой вдовицы. Образ усопшего императора связан с историческими перспективами русского пути: «Он путь нам вековой в грядущем указал».

Таким образом, это стихотворение из рассматриваемого контекста выделяет образ Страдалицы великой, выражающий и скорбь, и величие России, и надежды на будущее.

В стихотворении «Умолкла грозная война...» возникает мотив «труда упорного». Он выражал надежду на возрождение России после Крымской войны и был связующим для многих произведений того времени. Рассмотрение в этом контексте стихотворений Достоевского позволяет выяснить интенции их автора.

Стихотворение П. И. Григорьева «Послание в Москву к В. А. Кокореву» написано в простонародном стиле.

Теперь пусть каждый наш досужий молодец  
Работает на русский образец;  
Чтоб было ВСЁ и крепко и надёжно,  
Не на авось, не как-нибудь.  
А нашему народу ВСЁ возможно,

Когда ему укажут ВЕРНЫЙ путь.<sup>2</sup>

Мотив всеобщей работы и надежды на Александра II («Царь молодой, наш ангел – утешитель»), возникающий в этом стихотворении, характерен и для произведений других авторов. В стихотворении В. Г. Бенедиктова «Стансы. По случаю мира» переосмысливается библейская притча о девах разумных и девах неразумных.

Не время спать, о братья, – нет!  
Не обольщайтесь настоящим!  
Жених в полночи грядет;  
Блажен, кого найдёт неспящим.  
Царь, призывая нас к мольбе  
За этот мир любви словами,  
Зовёт нас к внутренней борьбе  
Со злом, с домашними врагами<sup>3</sup>.

В стихотворении Я. П. Полонского «На корабле» (1856) тот же мотив выражен корабельной символикой.

Мы мачты укрепим, мы паруса подтянем,  
Мы нашим топотом встревожим праздных  
лень, –  
И дальше в путь пойдём, и дружно песню  
грянем...<sup>4</sup>

Позиция Капитана, символизирующего Царя, неопределённая. Он «раздумья полн».

Таким образом, единение народа и Царя в рассмотренных выше стихах известных поэтов безусловно.

В стихотворениях Достоевского также возникает образ молодого Царя. В первом из них он не конкретизирован и представлен через преемственность власти.

Взгляни, он весь в сынах, могущих и  
прекрасных;  
Он духом в их сердцах, возвышенных  
и ясных. (2; 409)

Лирический герой «Умолкла грозная война» провозглашает единение народа и Царя.

Грозой очистилась держава,  
Бедой скрепились сердца.  
<...>  
Взывают русских миллионы:  
Благослови, Господь, Царя! <...>  
Своею жизнью и кровью  
Царю заслужим своему;  
Исполни ж светом и любовью  
Россию, верную ему. (2; 410)

В связи с образом Царя введён мотив пушкинских «Стансов» («В надежде славы и добра...») (1826).

Идёт наш Царь на подвиг трудный,  
Стезёй тернистой и крутой  
На труд упорный, отдых скудный,  
На подвиг доблести святой,  
Как тот гигант самодержавный,  
Что жил в работах и трудах,  
И, сын царей, великий, славный,  
Носил мозоли на руках. (2; 409)

Думается, что смысл этих аллюзий не только в приравнивании Александра II к Петру I, сопоставление первого императора и вступающего на престол говорит о том, что данные качества закономерны для всех русских царей.

Итак, предложенный анализ стихотворений Достоевского позволяет уточнить одну из черт «русской идеи», о которой он писал из Семипалатинска А. Н. Майкову. «Я говорю о патриотизме, об русской идее, об чувстве долга, чести национальной <...> Я всегда разделял именно эти же самые чувства и убеждения. Россия, долг, честь? – да! Я всегда был истинно русский, – говорю Вам откровенно» (28<sub>1</sub>; 208).

Таким образом, мотив единения, взаимного служения русского царя и русского народа, выражающий основное положение русской идеи Достоевского, выделяет из

рассматриваемого контекста второе, проанализированное здесь стихотворение великого писателя.

---

<sup>1</sup> Русский инвалид. 1856. № 65, 21 марта. С. 408.

---

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Сын отечества. 1856. № 6, 13 мая. С. 4.

<sup>4</sup> Поэзия второй половины XIX века. М., 2001. С. 141.

## РУССКИЙ ФАУСТ – «ТУРГЕНЕВСКОЕ» И «ДОСТОЕВСКОЕ»

Русский Фауст – национальная интерпретация «вечного» образа Гёте, восходящего, в свою очередь, к немецкой народной легенде, обычно ассоциируется с Ф. М. Достоевским, в творчестве которого не только Иван Карамазов, но и все герои романного «великого пятикнижия» генетически восходят к фаустовскому типу. О русском Фаусте Достоевского многое уже сказано, и в качестве своеобразного итога общим размышлениям на эту тему можно привести слова Г. К. Щенникова, отмечавшего, что «судьба русского Фауста Ивана Карамазова выразила национальный русский идеал, обогащённый народной культурной традицией, – отвращение к аморализму и преступности, жажду деяния и гармонии, имеющих прочные нравственные, религиозные основы».

Однако к числу инвариантов Фауста в русской литературе XIX века стоит отнести и героя прозы И. С. Тургенева, отличающегося во многом от «достоевского» воплощения литературного архетипа Фауста. А сравнение этих воплощений, возможно, способно высветить ярче и специфику каждого из них.

Необходимо отметить, что книга Гёте как общий образец или «общий тип созерцания универсума» (Шеллинг), то есть как художественная модель универсального видения мира и человека, генетически была близка той ветви русского романа XIX века, которую принято называть социально-философским или социально-универсальным (В. А. Недзвецкий) романом, наряду с «Божественной Комедией» Данте, ее литературным праобразом. Тургеневский роман (и в целом связка повесть/роман, отношения между которыми были диалектико-диалогическими) отно-

сился именно к фаустовской линии русского романа. Модель «Фауста» Гёте наиболее очевидна в «Рудине», но и в других произведениях этого жанра «память» о ней в той или иной степени сохраняется.

Тургеневский герой во многом определяется онтологической и гносеологической, а в конечном счете и характерологической задачей – достичь полноты человеческого существования, мгновения полноты бытия, что отличала и гётевского Фауста. Герой Тургенева решает в сущности фаустовский вопрос о том, возможно ли в рамках земного пути человека обрести бесконечное, «безмерное счастье» или же найти «вечное значение временной жизни человека». Интересно, что в отличие от русского Фауста у Достоевского, который жаждет именно «всеобщей гармонии», он хочет разрешить этот вопрос не для всех сразу и без исключений, а для себя и уже через себя – решить его для всего человечества.

Также необходимо отметить, что тургеневский герой сосредоточен в решении своего «фаустовского» вопроса о достижении Абсолюта в первую очередь на сфере любви. Если, по справедливому замечанию С. Булгакова, для Ивана Карамазова, одного из ярчайших воплощений фаустовской темы у Достоевского, не столь важна была история с Катериной Ивановной Верховцевой, так как основной акцент при осмыслении судьбы русского Фауста сделан писателем на «критике практического разума», собственно социалистических идей, то для тургеневского героя в решении фаустовского вопроса первостепенное значение будет играть любовь как высшее откровение.

История Фауста и Маргариты как архетипическая модель присутствует в прозе Тургенева с удивительным постоянством. Но если для Фауста Гёте любовь к Гретхен – момент грехопадения героя, которое потом переживается во второй части книги и стремлением к вечной Красоте, и созидательной деятельностью, то для героя Тургенева само мгновение любви, в котором соединяются земное и небесное, трепетное и непреходящее, есть единственный и высший путь достижения Абсолюта, которое рождает в душе человека ощущение вечности мига, полноты жизни, то есть искомое «безмерное счастье». К этому «мгновению полноты» сводится у Тургенева вся земная жизнь героя, какой бы долгой или короткой она ни была.

У Гёте во второй части Гретхен пребывает в небесных сферах и является частью того, что можно, в соответствии с точным переводом А. А. Фета, более близким оригиналу, определить как «женственно-нежное». Своеобразие тургеневского взгляда – и тем самым его вклад в создание русского Фауста – состоит в принципиальной абсолютизации и признании высшей ценности живого порыва любви земной, в котором открывается человеку некая высшая тайна мироздания и, пусть на мгновение, но достигается полная гармония, соразмерное вечности счастье. И если для Фауста Гёте подобное признание невозможно – оно лишь как абстрактная идея постулируется в конце, то для тургеневского героя признание такого вечного мгновения равнозначно признанию смысла жизни. И именно миг пережитого счастья

любви способен во многом преобразить и столь важную для романских героев Тургенева социально-практическую деятельность, которая всегда оказывается сопряжена с чувством центробежной состраданности и милосердия. А это уже пафос созидания нового мира – собственно через воспостройство своей души – при очевидно неявной религиозной маркированности самой этой идеи у Тургенева.

Стоит отметить, что вопрос о любви, стремящейся к воплощению бессмертия, волновал и Достоевского. Писатель, по справедливому утверждению А. Г. Гачевой, возлагал надежды в этом плане на любовь семейно-родовую, способную «воскресительной памятью» преодолеть границы малого земного времени. И в этом выражается опять «достоевская» черта – стремление к «всеобщей гармонии». Для Тургенева любовь, освященная счастливым семейным союзом или же любовь безответная – не интересны как два равно комических продолжения мига-откровения, которое явлено в самом сердечном признании этого чувства.

Русский Фауст Тургенева и Достоевского представляет две связанные между собой линии национального дискурса фаустовской темы, когда стремление к достижению гармонии и полноты бытия реализовывались в двух высших для русского сердца путях – Любви и Совесть. Эти две линии взаимно обогащали друг друга и с разной степенью выраженности обе присутствовали как у Тургенева, так и у Достоевского.

## ВИЗУАЛЬНЫЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ И ПРЕДСТАВЛЕНИЯ ГЕРОЕВ РОМАНА Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ» В СЮЖЕТНО- КОМПОЗИЦИОННОЙ ТКАНИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Романы Ф. М. Достоевского характеризуются как идеологические, полифонические, романы-трагедии, и все эти определения предполагают доминанту звука, высказывания (монологичного или диалогичного), действия над изображением и созерцанием.

Само пространство, изображаемое писателем, обозначается как динамичное, лиминальное, переходное, т. е. в принципе не располагающее к созерцанию.

Тем большее значение обретают те эпизоды в его произведениях, когда визуальное впечатление или представление того или иного героя неожиданным образом затормаживает действие. О роли и функции таких эпизодов в романе «Идиот» (одном из самых изобразительных в «пятнадцати» Достоевского) пойдёт речь в нашем выступлении.

Наиболее полный «набор» впечатляющих героев зрительных образов представлен в первых главах романа (III, V, VI), повествующих о знакомстве кн. Мышкина с семейством Епанчиных. Завязка действия оказывается едва ли не выстроенной на сцеплении визуальных впечатлений и представлений, играющих сюжетообразующую, концептуальную, характеризующую и «предупредительную» функцию в произведении.

Особую, «информирующую», роль в романе играет портрет («лицо»), по-разному «прочитываемый» разными героями. Способность князя «читать по лицам», подчёркнутая Достоевским в романе, сопоставима с его способностью к каллиграфии, в которой вся «душа проглянула».

А представленная способность героя к каллиграфии, в свою очередь, расширяет культурное и психологическое пространство романа.

Попытка различных «прочтений» портрета Настасьи Филипповны становится одним из сквозных мотивов произведения. Эволюция отношения кн. Мышкина к героине напрямую связана с изменяющимся толкованием её портрета.

Другим лейтмотивом романа становится поиск сюжета для будущей (так и не состоявшейся) картины Аделаиды с характерным его завершением (от лица, приговорённого на казнь (ч. 1, гл. 5) – до «развесистого, старого дерева» (ч. 2, гл. 11)).

Христианская тема в романе также представлена посредством зрительных образов, впечатляющих героев и по-своему интерпретируемых ими. Особое место в произведении занимает описание картины Г. Гольбейна «Мёртвый Христос» и воздействия, производимого ею на героев романа (Рогожина, кн. Мышкина, Ипполита Терентьева). Достоевский вскрывает тот факт, что за субъективно воспринимаемым образом Бога скрывается разгадка тайны и судьбы человеческой.

Свой образ Христа есть и у главной героини романа Настасьи Филипповны. В романе он становится своеобразным противовесом картине Гольбейна. Более того, сюжет, придуманный ею для своей картины, реализуется в самом романе в нескольких вариациях, где неизменным действующим лицом остаётся князь Мышкин, «дублирующий» поведение Христа, воображаемого Настасьей Филипповной.

Парадоксальным кажется тот факт, что при таком обилии «созерцательных» сцен роман «Идиот» является столь динамичным и драматичным в своём развитии. Некоторым объяснением может служить то,

что все эти сцены существуют не вне действия, а в контексте действия, подготавливая, расширяя или, напротив, концентрируя его.

## МЕСТО Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО В «УСАДЕБНОМ ТЕКСТЕ» РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА. СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ АСПЕКТ

1. Возрастание интереса к «усадебной культуре» в российской гуманитарной науке. «Миф дворянского гнезда теснейшим образом связан с характером русской культуры ее классического периода... Мотив усадьбы приобретает... наиболее яркое, материальное воплощение, выражающее высшие достижения национального гения...», – пишет В.Г. Щукин<sup>1</sup>.

2. Начало «усадебной культуры» связывают с манифестом Петра III «О вольности дворянства» (1762) и указами Екатерины II. «Освобожденные от обязательной военной службы дворяне получили возможность заниматься обустройством своих поместий, которые становятся не только источником средств к существованию, но постепенно уже к первой четверти XIX века превращаются в особое явление русской культуры,... распространяющее свое влияние на окружающую провинциальную жизнь»<sup>2</sup>. «Русская культура в большой степени порождена именно этим слоем дворянства в 18-19 тысяч семей, из чьих рядов и вышли таланты»<sup>3</sup>.

3. Диффузный характер «усадебной культуры». Русская помещичья усадьба – сочетание, «включение в себя равно миров дворянского и крестьянского», – отмечают Е. Дмитриева и О. Купцова<sup>4</sup>.

4. «Усадебный текст» создавался писателями как славянофильской, так и западнической ориентации. В «Очерках прошлого» (1910-1911) М. О. Гершензон воспроизводит быт и нравы усадебной жизни в Долбине (имении славянофилов Киреевских – О. Б.) и связывает именно с этим укладом возникновение такого типа

культурных деятелей, которые соединяли «с почвенностью замечательную... образованность» и «были в своем мышлении каналами, чрез которые в русское общественное сознание хлынуло веками накапливавшееся, как подземные воды, миросознание русского народа». «Усадебная культура» во многом определила и миросозерцание дворян западнической ориентации (А. И. Герцена и Ф. М. Достоевского 1840-х годов, И. С. Тургенева, М. Е. Салтыкова-Щедрина 1850-х годов, Н. А. Некрасова и др.). Присущая их творчеству «почвенность», на наш взгляд, напрямую связана с принадлежностью к культуре «предания», передававшейся дворянам крестьянами в процессе усадебной жизни. Именно опытом усадебной жизни можно объяснить появление в произведениях западника-атеиста Тургенева таких глубочайших образов православной религиозности, как Лиза Калитина («Дворянское гнездо»), Лукерья («Живые мощи»).

5. Эпоха «усадебной культуры» в России имела и мрачные стороны, также многогранно отраженные в русской классической литературе. И все же вопиющее социальное неравенство, злоупотребления помещиков, произвол властей по отношению к крестьянам – не могли зачеркнуть того факта, что именно в рамках «усадебной культуры» эмпирически, *практически*, а не умозрительно, происходило религиозно-нравственное и культурно-психологическое *воссоединение* двух частей русской нации, разобщенных петровскими реформами: народа и «образованного сословия» (см., например, страницы ро-

мана Л. Н. Толстого «Война и мир», описывающие жизнь Ростовых в Отрадном).

6. Место Достоевского в «усадебном тексте» русской литературы: рассказ Вареньки о своем детстве («Бедные люди»), «Село Степанчиково и его обитатели», изображение деревни Версилова в «Подростке», «Мужик Марей». Роль детских впечатлений от жизни в Даровом в формировании у писателя глубокой общности с мироощущением простого народа.

7. Освобождение крестьян от крепостной зависимости (1861) нанесло смертельный удар русской «усадебной культуре». С массовым разорением дворянства и упадком «усадебной культуры» во второй половине XIX века постепенно сходит на нет и великая русская литература XIX века. В 1860-е годы на авансцену культурной жизни России выдвигается новый лидер – интеллигенция, с ее враждебностью к дворянской культуре, незнанием деревенской жизни, пренебрежением к «преданию» наряду с социальным сочувствием народу.

8. Галерею русских портретов, привезенных для выставки в Петербурге (1905) из почти ста помещичьих усадеб, С. П. Дягилев назвал «грандиозным и убедительным итогом, подводимым блестящему, но, увы, и омертвевшему периоду нашей истории»<sup>5</sup>. Картину вырождения дворянской усадьбы нарисовал И. А. Бунин в повестях «Деревня» (1909-1910) и «Суходол» (1911).

9. Вырождение дворянства к началу XX века сопровождалось деградацией и крестьянской России. О взаимозависимости благополучия крестьян и дворян писал еще Пушкин в «Путешествии из Москвы в Петербург» (1834). У Бунина же деревня Дурновка, лишившаяся более-менее эффективного когда-то попечения помещиков, – средоточие дикости, невежества, страшного звериного быта, жестокости, порока.

10. Интеллигентская позиция начала XX века по отношению к дворянской культуре ярко выражена в «Очерках прошлого» М. О. Гершензона. В заключение рассказа о П. В. Киреевском и его семье автор пишет: «Нам, нынешним, трудно понять славянофильство, потому что мы вырастали совершенно иначе – *катастрофически* <...> Вступая в самостоятельную жизнь, мы обыкновенно уже ничего не имеем наследственного... Я не знаю, что лучше: эта ли *беспочвенная* гибкость или *тирания традиций*»<sup>6</sup>.

11. С конца XIX века «усадебное мироощущение», в основе которого – «чувство преемственности поколений», «укорененность человека в исторической почве», сменяется «мироощущением дачным»<sup>7</sup>, исчерпывающе отраженным в творчестве А. П. Чехова, А. М. Горького и др.

12. Однако «ощущение реального разрушения усадьбы» парадоксально способствовало в Серебряном веке «воскрешению усадебной темы», составившей «мощный пласт» литературы этой эпохи<sup>8</sup>. Такие явления объединяются термином «пассеизм» (А. Н. Бенуа), подразумевающим «попытку жить в прошлом», «страстное предпочтение прошлого настоящему»<sup>9</sup>. В «пассеизме», на наш взгляд, выразилась тяга интеллигентской культуры Серебряного века к дворянской усадебной «почвенности», которую сам Серебряный век уже не обладал.

13. Ностальгический разрыв этой эпохи с дворянско-усадебной культурой выразил в книге «Алексей Степанович Хомяков» (1912) Н. А. Бердяев: «Нам нет возврата к славянофильской уютности, к быту помещичьих усадеб. Усадьбы наши проданы, мы оторвались от бытовых связей с землей. Но мы живо чувствуем красоту этих усадеб и благородство иных чувств, с ними связанных»<sup>10</sup>. Бердяев отчетливо отразил фундаментальные различия

между мировоззренческими основами классической русской культуры XIX века и культуры современного ему Серебряного века, противопоставляя «крепкое, народное, земляное, органическое» начало славянофильства современной ему «воздушности», отмечая «религиозную беспочвенность» даже «мистической» (а тем более – атеистической) интеллигенции начала XX века. Определяющей чертой русского национального характера стала, по Бердяеву, «апокалиптичность», «искание Града Грядущего», невозможность «примириться с этим градом земным»<sup>11</sup>.

14. Революционные потрясения в России первых десятилетий XX века во многом стали, на наш взгляд, следствием обрисованной социокультурной «беспочвенности» Серебряного века, установки этой эпохи на апокалипсический «катастрофизм».

---

<sup>1</sup> Шуклин В. Миф дворянского гнезда: Геокультурологическое исследование по русской классической литературе. Krakow, 1997. С. 136.

<sup>2</sup> Охлябинин Сергей. Повседневная жизнь русской усадьбы XIX века. М.: Молодая гвардия, 2006. С. 11-12.

<sup>3</sup> Там же. С. 13.

<sup>4</sup> Дмитриева Е., Купцова О. Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай. М.: ОГИ, 2003. С. 16-17.

<sup>5</sup> Дмитриева Е. Е. Русская усадьба: конец золотого века // Кануны и рубежи. Типы пограничных эпох – типы пограничного сознания: Материалы российско-французской конференции. В 2 ч. М.: ИМЛИ РАН, 2002. Ч. 1. С. 286.

<sup>6</sup> Гершензон М. О. Грибоедовская Москва. П. Я. Чаадаев. Очерки прошлого. М.: Московский рабочий, 1989. С. 315-316.

<sup>7</sup> Дмитриева Е., Купцова О. Указ. соч. С. 161.

<sup>8</sup> Дмитриева Е.Е. Указ. соч. С. 287.

<sup>9</sup> Адамович Г. Из старых тетрадей // Адамович Г. Одиночество и свобода. М.: Азбука-классика, 1996. С. 380.

<sup>10</sup> Бердяев Н. А. Алексей Степанович Хомяков. М.: Высшая школа, 2005. С. 83

<sup>11</sup> Там же. С. 80-82, 181-183.

## ДОСТОЕВСКИЙ В ДИАЛОГЕ С ЧЕШСКОЙ ЛИТЕРАТУРОЙ

Путь Ф. М. Достоевского к чешскому читателю начался после его смерти, и более глубокие интерпретации произведений писателя появились с половины 80-х годов XIX века (Ф. К. Шальда, Э. Филла, Т. Г. Масарик). В центре внимания автора доклада находится чешская литература с 20-х по 60-е годы XX века и до сих пор недостаточно изученное воздействие творческого наследия Ф. М. Достоевского на некоторых из ее видных представителей. А именно, поэтов Й. Горы, Ф. Галаса, В. Незвала, прозаиков Я. Гавличека, В. Ржезача, Й. Гостовского, Б. Грабала, М. Кундеры. Сами по себе эти писатели являлись, в рамках чешской литературы, представителями разных эпох, течений и литературных группировок. Личность и творческое наследие Достоевского проявлялось в их произведениях самым разным образом. Очень сильный резонанс получили темы двойничества, сумасшествия, преступления и наказания, а также психологизм Достоевского. У некоторых писателей воздействие Ф. М. Достоевского скрыто в структуре их произведений (В. Ржезач, Э. Гостовски), другие публиковали свои сомнения о Достоевском и его углублениях в человеческую душу (М. Кундера). Не только в чешской литературе, но также в чешской культуре персонажи произведений Достоевского очень часто воспринимались как персонифицированные образы русской души и произведения великого писателя как литературный портрет России. К произведениям и личности Ф. М. Достоевского обращались из-за сосредоточенности писателя на нравственных вопросах жизни, так как этой сосредоточенности им не хватало в чешской литературе.

На характер восприятия Ф. М. Достоевского в чешской литературе имели влияние не только отдельные личности чешских писателей, но также характер эпох, их духовный климат и общественные условия. Межвоенный период отличался большой открытостью в отношении ко всему русскому и к мировой литературе как таковой. Произведения Достоевского стали естественной, живой составной частью чешской культуры и, парадоксально, ими занимались, пытаясь понять некоторые тенденции развития мира, а также понять, что происходит в Советской России. В годы оккупации Чехии фашистской Германией произведения Достоевского, оказавшись под запретом, сохранялись на полках частных книжных шкафов. У Достоевского ценили, прежде всего, его психологизм, сложность характеров и вопросов, которые являлись в строгом контрасте со схематизмом протекторатных лозунгов и пропаганды. В некотором смысле эта мотивация заниматься Достоевским сохранилась и после второй мировой войны, в условиях и климате схематически понимаемого строительства «нового общества», когда, согласно официальному литературоведению, Достоевский устарел, стал врагом, и стало желательным, чтобы он ушел в небытие. Ренессанс его возвращения связан с 60-ми годами и проявляется не только в литературе, но также в театре, кинематографе.

Доклад содержит ссылки на работы чешских литературоведов, занявшихся в прошлом некоторыми из нами поставленных вопросов (В. Черны, Ф. Каутман, Л. Задражил, В. Сватонь, И. Поспишил, Р. Гржибкова).

## ПОЭТИКА МАЛОЙ ПРОЗЫ ДОСТОЕВСКОГО (на примере повести «Хозяйка»)

Итальянский исследователь Джанло-ренцо Пачини полагал, что о Достоевском можно сказать все что угодно и тут же все опровергнуть. Ссылаясь на М. Бахтина и вслед за ним называет Достоевского «максимально поливалентным»<sup>1</sup>. Пачини полагает, что суть мировоззрения Достоевского – «это его отчаянная борьба с нигилизмом, понимаемым в самом широком смысле слова, с нигилизмом, отрицающим смысл жизни, следовательно, отказывающимся от поисков этого смысла»<sup>2</sup>. С этим трудно согласиться. Да, нигилисты были неприятны писателю, но его мировоззрение не сводится к антинигилизму. Максимальная поливалентность Достоевского проявляет себя в определенном алгоритме; идея тянется к другой, и так бесконечно. Поэтому нельзя сделать Достоевского автором одной, значительной даже мысли.

Концепция полифонии не исключает постоянного тяготения художника к одной идее – главной для него. Это идея веры в возможность счастья для всех людей. Для нее писатель творил, во имя нее углублялся в тайны людской психики и находил в ней все же склонность к добру, к сочувствию. Утверждая это, писатель шел своим путем поисков идеального героя, а на пути этих поисков касался разных идей, например, «ротшильдовской», «идеи общего дела» и др. Таким образом «максимальная поливалентность», готовность одной идеи вступить в контакт с другими – это вечный двигатель души писателя. Достоевский не был рабом только одной идеи, мертвой, застывшей.

Сказанное касается всего, что создал писатель. Следует отметить и определенную двойственность всех образов, «двойственность активности и пассивности, конкретности и абстрактности» как полагает украинский ученый Д. Чижевский. И с этим нельзя не согласиться<sup>3</sup>.

Двойственность проявляет себя по-разному, во сне, например, Балансирование на грани сна и действительности – путь к осмыслению Достоевским глубин подсознательного в человеке. Развернутые описания душевного состояния героя вбирают в себя не только отголоски психологического состояния, в эти описания Достоевский вводит множество проблем социально-философского характера, анализ современности, мысли о будущем. В психологический дискурс пространных описаний духовного и душевного мира героя вместились не одна жизнь, чувства не одного человека. Одна личность не могла бы снести все это. Мятущиеся души героев вместили в себя прежде всего личностный опыт писателя, и это вызывает сопричастность реципиента.

В пространным описании сна/ бодрствования можно обнаружить приметы авторской манеры Достоевского, все то, что формирует стиль или, возможно, антистиль Достоевского. Предварительно можно отметить следующее: умение на одном дыхании вести нить бесконечной исповеди как синтаксического периода. Если речь идет об амбивалентности, системе бесконечных антитез, – то все это находится лишь на поверхности художественной системы. Но за ней выстраивается

сложная иерархическая схема, в которой можно различить не одну душу, не одну индивидуальность. Например, один из героев «Хозяйки» Ордынов – мечтатель-философ, тонкий психолог, старающийся анализировать собственные ощущения, как будто наблюдая за собой со стороны. Тут человек гордый, величественный, с чувством собственного достоинства. И вместе с тем мечтатель Ордынов не старается расшифровать свой психологический подтекст, свое досознание. Авторская лакуна предоставляет читателю и исследователю простор для интуитивного продолжения замысла, для декодирования недоговоренного.

Главнейшая константа сюжета – мечта, рядом с которой – тайна. Тайна охватывает всё – и мысли, и поступки, и ауру вокруг героев. Эту особенность мы бы назвали – *туман тайны* (генитивная метафора, расшифровать которую не всегда удастся полностью, так как она в тексте становится символом). Туман тайны – символ, характерный почти для всех произведений Достоевского. Это – тайна замысла, символ с многими уровнями, полисемантический, с бесконечным полем функционирования. И тайна, и туман образы в романной поэтике писателя и доминантные, и сквозные. *Туман* – не только явление природы, это и невыразительность ситуации, мыслей, человеческих отношений, коллизий. Туман –

это в то же время и тайна с многими составляющими.

Туман тайны, туман и тайна – в основе амбивалентности и чувств, и ситуаций, их полярности, но в ореоле оттенков противоречивых проявлений. Это тоже одна из важнейших черт творческой манеры писателя – нанизывание многочисленных описаний чувств и Ордынова и Катерины в полярных рамках и границах.

Фигура амбивалентности создается по-разному – тут и антонимы, и различные противопоставления, целая система контрадикторных образов, включая и оксюмороны. Именно повесть «Хозяйка» демонстрирует удивительную способность автора передавать сложность чувств человека. Сюжет, интригующая тайна отходят на второй план, это лишь канва, на которой создается сложный рисунок человеческой психики. Иногда видят в этой способности художника понимание патологии. Нет, это не патология. Перед нами живой страдающий человек, а его счастливые просветления, восторг, удивление растворяются в безграничных страданиях.

---

<sup>1</sup> Джанлоренцо Пачини – профессор университета в Сиене, специалист по русскому языку и русской литературе. См: Известия АН СССР. Серия литературы и языка. Т. 49. 1990. № 4. – С. 328.

<sup>2</sup> Там же. – С. 332.

<sup>3</sup> Чижевский Д. Достоевский – психолог // О Достоевском / Сб. статей под ред. А. Л. Бема. – Прага, 1933. – С. 71.

## «ЛЮБОВЬ ВЕНЕЦ БЫТИЯ»:

### Достоевский и религиозная философия любви в России

«И что дороже любви? Любовь выше бытия, любовь венец бытия, и как же возможно, чтобы бытие было ей неподклонно?» (10; 505). В этих предсмертных вопрошаниях Степана Трофимовича Верховенского – своего рода эпитафия к тем опытам построения философии любви, которые предпринимались в русской культуре А. С. Хомяковым, Н. Ф. Федоровым, В. С. Соловьевым, Н. А. Бердяевым, С. Н. Булгаковым, П. А. Флоренским, Б. П. Вышеславцевым, С. Л. Франком, Н. О. Лосским и др. Любовь представляла в отечественной религиозно-философской традиции, питательной почвой которой была литература и прежде всего творчество Достоевского, не просто как этическая и психологическая категория, но как категория онтологическая. Любовь составляет сущность Божества, лежит в основе акта Творения, дает толчок развитию Универсума, из нее произошло все, что «начало быть». В том порядке природы, который воцарился с грехопадением, действует принцип борьбы за существования, «взаимного стеснения и вытеснения» (Н. Ф. Федоров), вершинным проявлением которого является смерть. Любовь являет собой иной, высший закон, в ней – начало единства, Божественной связи, организации бытия, ею создается Царствие Божие, преображенный порядок вещей, явленный в евангельском благовестии: бывшее разрозненным и дробным здесь собирается, обретает цельность и полноту, распавшееся восстанавливается, снимаются разделяющие барьеры времени и пространства и воцаряется полнота вечности, где, по слову

Достоевского, все будут «лица, не переставая сливаться со всем» (20; 174).

Рефлексия Достоевского о любви как основе совершенного, обоженного бытия – в центре знаменитой записи у гроба первой жены, сделанной 16 апреля 1864 г. Перелагая евангельскую заповедь «возлюби ближнего твоего как самого себя» (Мф. 22:39), писатель обогащает ее новыми смыслами: «*Возлюби всё, как себя*» (20; 174) – т. е. не только всех людей, единокровных и единоплеменных, но и всё в бытии, всё творение Божие. «Это слитие полного я, то есть знания и синтеза со всем» (20; 174), – так поясняет он эту формулу. По справедливому мнению Б. П. Вышеславцева, Достоевский предвосхищает здесь «идею всеединства, любимую идею русской философии, сформулированную потом Соловьевым»<sup>1</sup>. Основу этого всеединства и составляет любовь, которая «расширяется до пределов всего мира, всей Вселенной»<sup>2</sup>.

Не только онтология, но и антропология Достоевского, равно как и его собратьев в мысли и духе, строится на идее Любви. Любовь – залог цельности человека, единящий корень его личности. Она сотериологична, служит восстановлению и просветлению в человеке образа Божия. Становясь движущей силой идей и поступков существа сознающего, ведет его дорогами правды; собирая духовные силы и дарования человека, дает им высшее, благодатное развитие.

Подлинная любовь неразрывно сопряжена с понятием жертвы. Она полагает центр не в себе, а в другом, живет

пониманием абсолютной ценности *другого*, тем самым утверждая *должное* отношение к нему – не как к объекту, второстепенному и страдательному в сравнении с действующим и волящим субъектом, а как к такому же равноценному субъекту, со своим мирочувствием и собственной волей. Так намечается путь к преодолению пропасти между «я» и «другими», к снятию антинормы индивидуализма и коллективизма. Рождается новая, *высшая* логика: личность способна по-настоящему состояться только во взаимодействии с другими личностями, в братски-любовном слиянии с ними, но слиянии не только не умаляющем каждое конкретное «я», а напротив, всецело утверждающем его в бытии.

Социальная философия Достоевского и русских религиозных мыслителей, от Хомякова и Федорова до Булгакова и Лосского, тоже утверждается через «идею любви». Любовь предстает у них как высшая, совершенная норма общественности. Она проникает бытие человека на всех его уровнях – от семьи, этой первоначальной социальной ячейки, спаянной родственными, душевно-сердечными узами, до мира-общины, держащейся живым чувством братства ее членов, составляет основу существования христианского государства, строяемого на нравственном, доверительном, а не формально-принудительном, юридически-овнешненном начале власти, одушевляет взаимоотношения государств и народов, становясь главным принципом *христианской политики*, противоположной «бентамовскому принципу утилитарности» в международных делах, этому «необходимому условию» секулярной, обезбоженной цивилизации, живущей принципом «войны всех против всех». Представители славянофильско-почвенной

мысли рисовали образ нового христианского региона, создать который призваны славяно-православные народы вместе с Россией и который должен держаться именно принципом «единства любовью» (Ф.И. Тютчев), тем самым *божественным* принципом, который когда-то преп. Сергей Радонежский узрел в тайне Троицы и заповедовал своим современникам как путь к преодолению «страха пред ненавистной раздельностью мира»<sup>3</sup> и самой этой раздельности как таковой. Именно любовь преображает общество из «союза почти еще языческого во единую вселенскую и владычествующую Церковь» (14; 61).

Наконец, в любви – основа религиозного чувства. Она – не только высшая форма связи человека с человеком, «тот высший закон, которым, – по словам А. С. Хомякова, – должны определяться отношения человека к человеку вообще или лица разумного ко всему роду своему»<sup>4</sup>, но одновременно и форма связи человека и человечества с Богом. Христова заповедь любви к Богу и ближнему объединяет эти два отношения. Объединяет их и русская религиозно-философская мысль, находя подтверждение своим постулатам в творчестве Достоевского, где вертикаль любви к Богу и горизонталь любви к ближнему образуют тот животворящий крест, которым спасается мир.

---

<sup>1</sup> *Вышеславцев Б. П.* Достоевский о любви и бессмертии (новый фрагмент) // *Современные записки*. 1932. № 50. С. 302.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> *Антоний (Храповицкий)*. Нравственная идея догмата Пресвятой Троицы // *Антоний (Храповицкий)*. Полн. собр. соч. Т. 2. СПб., 1911. С. 76.

<sup>4</sup> *Хомяков А. С.* Письмо к издателю Т. И. Филиппову // *Хомяков А. С.* О старом и новом: Статьи и очерки. М., 1988. С. 284.

## НЕВУЗОВСКИЕ РУССКИЕ ГОРОДА

Количество российских городских жителей давно уже перевалило за 50 % от всего населения, городов теперь сотни, но лишь небольшая часть из них имеет высшие учебные заведения. Да и промышленный советский бум далеко не все малые города жаловал, это ограничивало бурный рост населения, но уж промышленный бум, конечно, создавал невиданное разбухание: в моем городе детства Старом Осколе (ныне он Белгородской области) в 1920-х гг. было 6 тысяч жителей, перед Великой Отечественной войной число удвоилось, а в конце советской власти жителей уже стало 150 тысяч: таково влияние строительства ряда больших заводов. А в милом волжском непромышленном городе Мышкине за весь XX век число жителей лишь скромно удвоилось: с трех до шести тысяч.

Ужасно было смотреть на сознательное разрушение городов из-за сноса вполне приличных домов для нового строительства, а к этому еще добавлялось уничтожение церквей (мало было взрывов культовых зданий в первые годы советской власти, потом еще добавились антирелигиозные настроения Хрущева и его идиотские распоряжения о новых взрывах). Научный шеф моей жены университетский профессор-электрохимик Я. В. Дурдин, участвовавший после Гражданской войны в создании Дальневосточного университета (Ленинградский университет шефствовал), рассказывал, что китайцы, коих тогда было много во Владивостоке, прозвали русских «ломай, ломай!». Стыдно и больно. Недавно я перекопался от журналистской лжи: хвастались, как старательно жители Тамбова заботятся о со-

хранности в городе исторических зданий; я был в Тамбове лет сорок назад и с грустью видел, как местные энтузиасты-краеведы в бессильной ярости пытались противостоять варварскому разрушению главной улицы города, сносу ценнейших дворянских особняков.

В этом отношении малым городам повезло больше, жители, особенно интеллигенция, не так уж безропотно подчинялась диким распоряжениям начальства, да и начальство не так уж нуждалось в свободных участках.

Я ратую за сохранность таких малых городов, то есть, в первую очередь, за сохранение их малого объема, а попутно и за сохранение их исторических центров. Старое архитектурное и бытовое окружение воспитывает человека так же, как память об истории и о предках. Я уже писал и многократно говорил, что грандиозные потери Питера в XX веке (разные формы исчезновения культурных слоев населения, войны, страшная блокада) уничтожили старожилов значительно в больших объемах, чем в Москве, на «свободные» места хлынули провинциальные мещане и крестьяне, давшие неисчерпаемый материал для сатиры М. Зощенко, но оказалось, что герои петербуржца Зощенко скорее москвичи, чем его соседи: Петербург-Ленинград оказывал на новичков куда более мощное культурное влияние, чем Москва с ее перепаханным центром (увы, сейчас и до центра Питера добрались варвары: патриоты прилагают прямо нечеловеческие усилия, чтобы приостановить разрушение города).

Чрезвычайно важно сохранять в наших городах острова (я их так называю) интел-

лигенции как центры духовности и нравственности, сохранять от затопляющих их морей-океанов мещанства с сиюминутными и примитивными плотскими идеалами (которые ныне отвратительно подпитываются СМИ, особенно телевидением). Важно и по возможности расширять острова. Здесь очень-очень помогают вузы, особенно университеты. В последние десятилетия я много ездю по России, главным образом с чтением спецкурсов, с участием в научных конференциях, с оппонированием докторских и кандидатских диссертаций. Все это, конечно, в университетах и пединститутах. Побывал не только в европейской части страны, но и в Сибири и на Дальнем Востоке (крайние города – Якутск и Петропавловск-Камчатский). И вот какой поразительный и в общем утешительный вывод: в провинции недостаточно педагогических и научных светил, много «средняков» среди преподавателей и учащихся, но в массах студенческой и аспирантской молодежи серьезных, трудолюбивых, образованных, талантливых людей больше, чем у столичных сверстников.

Приведу один недавний пример. В мае 2008 года в Шуйском педуниверситете на конференции об Островском студентка-первокурсница сделала вполне зрелый и новаторский научный доклад об А. Н. Островском как переводчике итальянских комедий (русистка, но самостоятельно изучала итальянский язык!). В 1989 году на горбачевской волне я перестал быть «невъездным» и один семестр преподавал в столице США, в университете им. Дж. Вашингтона. Вскоре после начальных занятий коллеги полюбопытствовали, как я могу сравнить американских студентов с русскими, и я честно сказал: ребята старательны и честны (невозможно у них представить российские подкаски и списывание), но они мало читают, и не только

русских писателей (меня поразило, что вся группа не знала ни одной поэмы Байрона и ни одного романа Диккенса). Коллеги саркастически пророчили: «Вот погодите, когда ваш студент будет иметь свою квартиру, любовницу, компьютер и машину, – мы посмотрим, как много он будет читать!». Увы, сейчас какая-то часть пророчества сбывается, но именно провинциальная молодежь еще мало разведена «американскими» признаками.

Местные вузы становятся культурными центрами города: лекции, конференции, научные библиотеки, выставки, экскурсии значительно повышают культурный уровень и городского населения вообще, а не только студентов и аспирантов. И особенно важно, когда такие вузы имеются в необластных городах. Мне в этом отношении стали особенно близки Елабужский (Татарстан) и Шуйский (Ивановская обл.) педуниверситеты.

Но что делать малым городам, если им еще не достались университеты? Тогда они развивают и расширяют городские библиотеки и музеи. В небольшом Мышкине работают десять различных музеев (в том числе знаменитые музеи мышей и валенок, а также музей водочного короля П. А. Смирнова, прославившего на весь мир свою продукцию, и музей старых автомобилей, мотоциклов и велосипедов). Большинство этих музеев объединено в «Мышкинский народный музей», во главе которого стоят очень толковые историки-краеведы Владимир Александрович Гречухин и Олег Борисович Карсаков. Они много делают для развития мышкинских музеев, что привлекает толпы туристов. По сведениям В. А. Гречухина, число туристов, посещавших Мышкин в течение года, уже перевалило через сто тысяч. Да и вокруг Мышкина много ценных объектов: усадьба деда Ф. И. Тютчева (бывал здесь и сам поэт!), которую никак еще не удается

превратить в музей, старинные храмы и монастыри. Сейчас музейщики заняты реализацией замечательной идеи: создать музей князя Мышкина, героя «Идиота». Уже есть и небольшое помещение с развешанными по стенам копиями документов и иллюстрациями. И заказана скульптура какому-то известному ваятелю: князь Мышкин, робко сидящий с узелком на коленях. Кажется, это будет единственный в России музей литературного героя. Я советовал создателям связаться с питерским музеем Достоевского: был бы хороший симбиоз.

А организация ежегодных научных конференций возложена на городскую библиотеку, которая, слава Богу, называется Опочининской в честь ее основателя (еще в XIX веке!), видного общественного деятеля. Во главе этой уникальной по богатствам и по активному функционированию библиотеки стоит энергичная Галина Алексеевна Лебедева, именно она – главный организатор ежегодных (как правило, в августе) конференций (в прошлом году была посвящена памяти академика Д. С. Лихачева).

В другом известном малом городе без вузов псковском Невеле культурным центром является краеведческий музей. Честно говоря, я не знаю: может быть, и местная библиотека тоже центр, но научные конференции организуются музеем во главе с тоже энергичной Людмилой Мионовной Максимовской. Невельские конференции называются «Бахтинские чтения», так как посвящены знаменитому М. М. Бахтину (не меньшее место в этих чтениях занимает другая невеличанка – выдающаяся пианистка М. В. Юдина). А материалы этих чтений, да еще и просто научные статьи и публикации вне конференций, печатаются в «Невельских сборниках». Они

стали ежегодными альманахами, недавно вышел в свет 14-й выпуск! Как это все привлекает людей! Всех возрастов! При музее уже несколько лет работает кружок «Пчелы». Старшие школьники под руководством музейных работников занимаются настоящей научной работой в области краеведения, литературоведения, истории, и уже выступали на «Бахтинских чтениях», а в 14-м выпуске «Невельского сборника» публикуют свои труды.

В этих невузовских городах очень бы хотелось видеть и другие культурные центры, особенно педагогического жанра. Хороший вуз создать непросто, нужны большие средства. У нас ведь сейчас многие вузы организуются, как простой клуб. Коллега побывал этим летом в курортном Геленджике и увидел на заборе местного рынка вывеску «Геленджикский университет». Поинтересовался, что это такое. Стоявшая близко продавщица сказала, что на рынке выходной в четверг, в этот день и надо приходиться. Пришел, в самом деле обнаружил у забора некую представительницу вуза. Из ее объяснений он понял, что это какое-то сомнительное заведение, собирающее с желающих поступить взносы. Ходят слухи, что Москва предполагает установить строгий контроль и закрыть липовые вузы. Только не перестарались бы!

Если нельзя создать настоящий университет, то хорошо бы организовать курсы для подготовки вузовских абитуриентов, курсы музейных работников, техникумы и колледжи, средние школы повышенных уровней, духовные училища – учреждения, где преподавательский состав будет тоже повышенного уровня, будет много учащейся молодежи, что подготовит почву для создания будущих университетов. Надо сделать все возможное для укрепления островов интеллигенции!

## «ЗАПИСКИ ИЗ ПОДПОЛЬЯ» ДОСТОЕВСКОГО И «НОЧНЫЕ БДЕНИЯ» БОНАВЕНТУРЫ: «ОБЩИЕ ТОЧКИ»

Наличие генетических связей между творчеством Достоевского и литературой немецкого романтизма – факт, не требующий специальных доказательств. Хорошо известно, что Достоевский любил и читал немецких авторов начала XIX в., таких как Шеллинг, Гофман или Гейне. На эти связи обращала внимание современная ему критика (В. Г. Белинский, А. А. Григорьев); им посвящено множество статей и книг русских литературоведов (см., например, исследования Л. П. Гроссмана и А. Л. Бема). В то же время подавляющее большинство работ на эту тему сосредоточено на двух аспектах, а именно на приёмах введения фантастики и т. н. «двойничестве» в текстах немецких романтиков и у Достоевского. Ещё один важный аспект теории романтизма – принцип романтической иронии – остался незаслуженно забытым. Этим обусловлен и традиционный выбор авторов для сравнения с Достоевским (в первую очередь это Э. Т. А. Гофман).

Выбор «Ночных бдений» Бонавентуры в качестве предмета сопоставления с «Записками из подполья» определяется тем, что эстетический принцип романтической иронии получил в этом произведении наиболее яркое выражение. Очевидное сходство типа повествования – оба произведения написаны от первого лица в жанре «записок» – также не является чисто формальным. Именно такая манера повествования позволяет романтической иронии раскрыться наиболее полно.

При сопоставлении текстов обнаруживаются характерные для обоих авторов формальные и содержательные приёмы, такие, как резкая смена стилистического регистра, переход повествователя на чужую точку зрения, неожиданные логические парадоксы. Таким образом, в определенных повествовательных приёмах проявляется эстетический принцип.

Сравнивая Бонавентуру и Достоевского, я отталкиваюсь от декларируемых ими самими положений и пытаюсь проследить их на практике. Интересно то, что в обоих случаях теория и практика находятся в видимом противоречии. Однозначного соответствия между теорией раннего немецкого романтизма, изложенной Шлегелями и Шеллингом, и романом Бонавентуры нет, Достоевский же, высказывавшийся в публицистике за четко выраженную позицию писателя, в своём творчестве явно уходит от окончательных решений и использует романтическую иронию как в философском плане, так и в поэтике.

В русском литературоведении нет специальных работ на тему «ирония у Достоевского». Ближе к этой теме подходит М. М. Бахтин, однако вопрос о генетической связи между «диалогизмом» Достоевского и принципом романтической иронии он не ставит, опираясь скорее на собственные философские построения. Я постараюсь проследить истоки того явления, которое Бахтин называет «словом с лазейкой», в романтизме – т. е. именно в том литературном направлении, которое Бахтин считал самым «монологическим».

## Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ И ОБРАЗ РОССИИ В ФИЛОСОФИИ РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ

(В. В. ЗЕНЬКОВСКИЙ, Б. П. ВЫШЕСЛАВЦЕВ, Ф. А. СТЕПУН)

Русские мыслители, оказавшиеся в эмиграции после революции 1917 г. и гражданской войны, обратились к самым актуальным проблемам современности, и одним из главных для них стал вопрос о смысле произошедшей с Россией трагедии, о причинах этой катастрофы. В попытках найти ответы на актуальные вопросы происходит обращение к фигурам русской культуры, традиционным для русского религиозно-философского возрождения начала XX в. (Ф. М. Достоевский, Л. Н. Толстой, Вл. С. Соловьев и др.). Однако интересно проследить, какие происходят изменения в восприятии ключевых для религиозной философии авторов, как смещаются акценты в интерпретации их творчества. Рассмотрим работы отдельных философов русской эмиграции, посвященные Ф. М. Достоевскому, и их общий идейный контекст. Кроме того, выясним, какой образ России рисовали русские мыслители, отталкиваясь от творчества Достоевского, поскольку для них стало важно найти идеал будущей России, который мог бы послужить основой для своеобразной миссии русской эмиграции в западном мире.

В 1922 г. на сербском языке выходит книга В. В. Зеньковского «Русские мыслители и Европа» (на русском языке – в 1926 г.), в которой часть главы IX посвящена Достоевскому. В этой книге Зеньковский рассматривал Достоевского как мыслителя, стремящегося обрести синтез русских и европейских начал. Достоевский указал на «всечеловеческое» призвание России, но вместе с тем выдвинул идею русского народа-богоносца, укорененного в правосла-

вии. Сущность России – Святая Русь, а ее деятельное начало – синтетическая сила русского духа. Однако Зеньковский видит у Достоевского не просто синтез, а идеал оцерковления всей жизни. По мнению Зеньковского, в образе России Достоевский прозревал черты будущей жизни и новой культуры, в которых осуществится его идеал примирения и всечеловечности. Так, Зеньковский по сути вписал Достоевского в свою концепцию православной культуры. В дальнейшем эта точка зрения, основанная на религиозном понимании и интерпретации творчества Достоевского, отразилась в других работах Зеньковского («Проблема красоты в мирозерцании Достоевского», глава о Достоевском в книге «Из истории эстетических идей в России в XIX–XX вв.», доклады в семинарии А. Л. Бема).

С другой стороны рассматривает творчество Достоевского Б. П. Вышеславцев, которого интересует образ русской стихии (Русская стихия у Достоевского. Берлин, 1923). Вышеславцев пишет о русской стихии: «это – беспредельность, жажда души слиться с беспредельным» (*Вышеславцев Б. П. Русская стихия у Достоевского // Ф. М. Достоевский. 1881–1981. Лондон, 1981. С. 112*). Душа России, считает Вышеславцев, не оформлена, не имеет пределов. Трагизм России, по Вышеславцеву, в стихийности русской души, устремленной к поиску смысла и духовной жизни. В интерпретации Вышеславцева хаос русской жизни ищет выход к Логосу. Среди хаотической смеси добра и зла рождается божественный луч, проявляются небесные об-

разы (так трактует Вышеславцев образы князя Мышкина, Алеши Карамазова и старца Зосимы). Образы, в которых воплощено как добро, так и зло, не имеют положительного выхода, поскольку и те, и другие, замечает Вышеславцев, подчинены стихийному началу. Вместе с тем, все образы Достоевского имеют одну общую черту: напряженное искание воплощенности в мире, бытийственности. И здесь возникает главный вопрос Достоевского о центре бытия – о выборе между добром и злом, о борьбе в сердце человека. Вышеславцев видит выход из стихийного хаоса в обретении человеком самообладания, «в том, чтобы найти свое Я, высокое, божественное по происхождению, прекрасное в своей скрытой сущности» (Там же. С. 150). Так, религиозный акцент, который делает Зеньковский в размышлениях о Достоевском, у Вышеславцева приобретает антропологический аспект, а образ России превращается в понятие русской стихии, бушующей в душах людей.

Еще дальше Вышеславцева в философской интерпретации Достоевского пошел Ф. А. Степун. Он попытался выявить метафизику русской революции, представленную в романе «Бесы» (статья «"Бесы" и большевистская революция»). Степун принципиально полагал, что Достоевский мыслил не только образно, но и систематически. По мнению Степуна, Достоевский построил своеобразную иерархию бесов

революции, раскрыв все их движущие силы и теоретические принципы. Философскую трактовку Достоевского Степун более обобщенно и последовательно дал в статье «Миросозерцание Достоевского», напрямую связав творчество русского писателя с теорией идей Платона. Отталкиваясь от «Петербургских сновидений в стихах и прозе», Степун считал, что «философское рождение» Достоевского началось «с погашения земной действительности и с возвышения над ней иной духовной реальности» (Степун Ф. А. Соч. М., 2000. С. 645). С точки зрения высшей метафизической реальности Достоевский и изображал земную жизнь. Степун подчеркивал, что «идея» как у Платона, так и у Достоевского – образ. Идеи-образы и действуют в романах Достоевского, объединяя временную действительность с вечностью. Идея-образ у Достоевского – это «божественное семя», брошенное на землю, и «тайна», заложенная в каждом человеке. Отсюда и идея России оказывается великой тайной. Личность есть воплощенная идея, а Россия вмещает в себя множество воплощенных идей и является метафизическим образом высшей реальности. Степун договаривает то, что в эскизной форме есть у Зеньковского и Вышеславцева, и указывает на систематическое единство миросозерцания Достоевского (Церковь, тайна личности, идея).

## «СПОЛЗАНИЕ ХАРИЗМЫ»: ИНТЕРНЕТ-ФОРУМЫ XXI ВЕКА О ДОСТОЕВСКОМ

«Сползание харизмы» – выражение Макса Вебера, означающее постепенное распространение любых проявлений (воплощений) гениальности в пространстве и времени (рассеивание – одновременное расширение известности и «ослабление», «огрубление», «упрощение» самой сути). С точки зрения известных аналитиков процессов, происходящих с классической литературой во времени, рано или поздно харизма должна будет рассеяться полностью, если не подключатся экстралитературные факторы – образовательные, идеологические, просветительские модели поддержки.

Тем не менее ситуация XXI века в период расцвета Интернет-комьюнити разного типа (блогосфера, форумы, Интернет-СМИ и др.) резко изменила сами возможности *оценивания* состояния классики в современном читательском сознании. Если рецептивная эстетика (и ее основная теоретическая база – констанцская школа) – пришла в упадок еще в конце XX века, то это не значит, что историко-функциональный подход оказался в целом ненужным и невостребованным в филологической науке. Напротив, такое мощное новое коммуникативное пространство, как Интернет, открыло совершенно новые возможности выявления реальных позиций отдельных произведений, авторов и классической литературы в целом в массовом сознании.

Перед нами разворачивается удобнейшая исследовательская ситуация: форумы инициируются без провокативной роли исследователя, разворачиваются в ситуации свободного говорения, представляют

собой материал, содержащий адекватную информацию о сегодняшней судьбе классики.

В центре внимания – три различных Интернет-форума, собравшие более 50 участников преимущественно в возрасте старше 20 лет (по автопризнаниям в тексте форума и другим характеристикам опубликованных текстов). Исследовательская задача сводится к анализу высказываний, поиску доминант этого обсуждения, транслированию полученных результатов на социокультурную ситуацию, связанную с судьбой наследия Достоевского в постсоветской России.

В результате исследования установлено, что можно выделить три основных узла восприятия, обсуждаемых читателями:

- 1) включение Достоевского в школьную программу. Большинство участников обсуждения отметили, что их школьное знакомство с Достоевским было неуспешным и не принесло никаких результатов;
- 2) само «собрание сочинений» Достоевского XXI века (преференции аудитории);
- 3) дискуссия о стиле (и, собственно, вопрос о «художественности»);
- 4) размышления о судьбе произведений Достоевского в сегодняшнем информационном пространстве.

Ключевые проблемы, обсуждаемые в ходе этих дискуссий, могут быть сформулированы в виде следующего перечня:

– Достоевский – попсовый писатель своего времени. Через сто лет Маринина и Донцова будут также популярны и причислены к классическому пантеону;

– Достоевский – трудный писатель, умные мысли в его текстах заслонены ненужными словами;

– Достоевский заставляет тебя смириться с окружающей подлостью и стать «хорошим» по отношению к «сволочам»;

– Достоевского читает только тот, кто до него «дорос», он не имеет отношения к детскому чтению и ему не место в школе.

Следует отметить и внимание рунета к американским и японским комиксам по «Преступлению и наказанию»<sup>1</sup> и размышления о культурном барьере между отечественным и западным отношением к классике. Тема «комиксов по Достоевскому» может рассматриваться как одно из проявлений «сползания харизмы», а американский комикс «Преступление и наказание» вполне может быть изучен с точки зрения принципов «сворачивания в ярлык» (по выражению Н. А. Рубакина<sup>2</sup>) крупных классических произведений. Проблема компрессии классики в стремительно уплотняющемся информационном пространстве представляется достаточно традиционной – для сравнения можно обратиться к дайджестам XIX века<sup>3</sup>. Но это одновременно показывает и консерватизм классического текста, сопротивляющегося компрессии (отсюда появление «подробного» сериала В. Бортко по роману «Идиот»).

Важным узлом размышлений должен быть и вопрос о «детской литературе» (судьба наследия Достоевского в будущих поколениях). Если рассказы Достоевского включались в так называемые серые книжки<sup>4</sup>, то в конце XX века издается книга «Достоевский – детям», представляющая собой собрание произведений, приемлемых для чтения в школьном возрасте. Здесь значим и дизайн книги, и отбор произведений, и комментарии, и динамика тиражей. В соотношении с читательскими

реакциями на форумах книгоиздательская практика выглядит одновременно разумной и бессмысленной, а вопрос о «детском Достоевском» остается столь же открытым, как и во времена Х. Д. Алчевской<sup>5</sup>.

Вопрос о стиле Достоевского следует признать одним из принципиальных (поскольку читатели обнаруживают «непрагматическое» отношение к текстам писателя), кроме того, форумы выявляют серьезно-критическое отношение к утвердившимся школьным методикам преподавания творчества этого писателя.

Следует отметить, что историко-функциональный метод исследования классических текстов получает в наше время новый импульс к развитию, формируется новая аксиологическая модель читательских предпочтений, позиционирующаяся в публичном пространстве, что ведет к «разгерметизации» сфер высокого искусства и переходе так называемого «народного литературоведения» на качественно новый уровень. Все эти явления непременно должны оказаться в зоне самого пристального анализа и изучения с последующими прикладными решениями.

---

<sup>1</sup> Dostoyevsky' comics. AV, 2000.

<sup>2</sup> Рубакин Н. А. Психология читателя и книги: краткое введение в библиологическую психологию. М.; Л.: ГИЗ, 1929. С. 159–161.

<sup>3</sup> Музей лучших произведений новейшей литературы. Современные герои и героини, представители общественной мысли: Опыт сокращений лучших произведений современной литературы: Для чтения и рассказа дома и в дороге. СПб., 1874.

<sup>4</sup> Серые книжки: кн. 1 : сб. рассказов и сказок для детей. Шамордино Калуж.губ., 1913.

<sup>5</sup> Что читать народу? Критический указатель книг для народного и детского чтения. Сост. учительница харьковской частной женской воскресной школы: Х. Д. Алчевской, Е. Д. Гордеевой и др. Т. 1. 2-е изд., испр. СПб. : Типография В. С. Балашева, 1888. 805 с.

## «ФАЛЬШИВОМОНЕТЧИКИ» А. ЖИДА И «БЕСЫ» Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО (СЮЖЕТНЫЕ МОТИВЫ И ФУНКЦИИ ПЕРСОНАЖЕЙ)

Хотя текст романа А. Жида содержит прямые отсылки к «Братьям Карамазовым», его художественная структура ориентирована на «Бесы». Один из главных общих элементов сюжета – кружки или общества, отмеченные печатью дьявола и стремящиеся потрясти основы окружающего мира. Во главе «пятерки» стоит Петр Верховенский, во главе кучки распространителей фальшивых монет и нового журнала «Очистители» – Виктор Струвилу. Оба создают вокруг себя атмосферу вседозволенности, адского шабаша, «флибустьерства», если использовать выражение Достоевского.

В «Бесах» ничем не сдерживаемая бесовская стихия постепенно набирает силу, проявляя себя в «распушенности» окружения Юлии Михайловны Лембке и достигая своего апогея на балу в пользу гувернанток губернии. **Отклонение от нормы само становится нормой.** В итоге – поджоги, убийства, буйство толпы над Лизой, сумасшествие Лембке, самоубийство Ставрогина. Один из персонажей «Фальшивомонетчиков», г-н де Лаперуз, ощущает дух современности как «привыкание к злу, к греху. Притупляется чувствительность, тускнеет чистота, менее живой становится реакция: мы становимся ко всему терпимыми и все принимаем...»<sup>1</sup>. Как и Достоевский, Жид показывает читателям мир, где захватывает власть дьявол. Это мир, в котором чинятся всяческие преступления: развращение подростков, воровство, убийства (смерть Бориса), чеканка и распространение фальшивых денег; проше-

сказать – мир, подвергшийся тотальной фальсификации.

Еще один важный мотив обоих романов – связанность ряда персонажей общим преступлением. Кровью Шатова Верховенский пытается скрепить «пятерку», а убийством Лебядкиных – привязать к себе Ставрогина. Струвилу, желая связать руки подросткам, распространяющим фальшивые деньги, подбрасывает Гериданисолью мысль довести Бориса до самоубийства, используя при этом инстинктивную ненависть Леона к его жертве. Рассказчик «Бесов» замечает, что Петр Степанович «ненавидел Шатова лично; между ними была когда-то ссора, а Петр Степанович никогда не прощал обиды. Я даже убежден, что это-то и было главнейшею причиной» (10; 422).

В обоих произведениях странные, катастрофичные по своим итогам события связаны с Швейцарией. Здесь происходит женитьба Шатова и завязывается интрига между Лизой и Ставрогиным; в «известное заведение в Швейцарии» попадает сошедший с ума Лембке; наконец, мистификация с кантоном Ури завершается самоубийством Ставрогина. У Андре Жида именно в Швейцарии впервые появляется фальшивая монета; там же Струвилу выпрашивает у г-жи Софроницкой «талисман» Бориса, который впоследствии Гериданисолью использует против мальчика; восторженное письмо Бернара из Швейцарии заставляет Оливье завязать отношения с Пассаваном, что впоследствии приводит к попытке самоубийства; наконец, Эдуар склоняет г-жу

Софроницкую отправить Бориса в пансион Ведель–Азаис. Вопреки традиционному представлению о Швейцарии как о земном рае, идеальном месте для «естественного человека», в «Бесах» и «Фальшивомонетчиках» этот локус приобретает inferнальный оттенок.

Еще один важный момент, сближающий два романа, – присутствие **потусторонних сил**, их персонификация и роль в сюжете. В исповеди отцу Тихону Ставрогин признается, «что он подвержен, особенно по ночам, некоторого рода галлюцинациям, что он видит иногда или чувствует подле себя какое-то злобное существо, насмешливое и «разумное», «в разных лицах и в разных характерах» (11; 9). Но и в основном тексте Дарья Павловна говорит о его демоне; Ставрогин же характеризует его как «маленького, гаденького, золотушного бесенка с насморком, из неудавшихся» (10; 231). В «Фальшивомонетчиках» бесы непосредственно участвуют в действии романа. Уже на первой странице сказано, что к одиночеству Бернара семья «относилась с почтением, а вот дьявол – нет». Бесами одержимы чуть ли не все герои Жида, как условно положительные, так и явно отрицательные.

В обоих романах демонические силы показаны двойственно: с одной стороны, бесы в них, как говорит Ставрогин, «не аллегория» (11; 10); с другой – это эманации душ героев. Но если в изображении зла Жид следует за Достоевским, то добро и святость становятся предметом расхождения. Фигура ангела в «Бесах» появляется лишь дважды, и в обоих случаях – в цитате из Откровения Иоанна Богослова. Поскольку и Ставрогин, и Верховенский

главным своим грехом считают именно равнодушие, принадлежность к тем, кто только «тепл», роману как будто свойственно новозаветное представление о том, что «путь к добру лежит через вершину зла, покаяние, преображение, воскресение и превращение в существо более высокого порядка»<sup>2</sup>. Тем не менее, в «Бесах» по достижении предельной степени зла (т. е. в случае Ставрогина), покаяния и преображения не происходит.

У Жида несколько иная ситуация. Ангелы, наравне с бесами, участвуют в действии. Но пока Бернар боролся с ангелом (проекция ветхозаветного сюжета), Борис рыдал, предаваясь отчаянию; однако «Бернар и ангел были слишком заняты своим делом и не слышали его» (с. 325). Таким образом, в «Фальшивомонетчиках» добро оказывается отчасти скомпрометированным, как бы неабсолютным, в отличие от «Бесов», где добро хоть и не реализуется, но предстает абсолютным, вечным и неизменным (в полном соответствии с духом Евангелия). Но зато и зло у Адре Жида отчасти теряет в интенсивности. Земная жизнь располагается **между добром и злом**, причем «зло мыслится как отклонение от возможностей человеческой личности, а добро как реализация их»<sup>3</sup> (такую модель Лотман называет тернарной, а ту, которая реализуется у Достоевского, – бинарной).

<sup>1</sup> Жид А. Собр. соч.: В 7 т. М., 2002. Т. 4. С. 155. Далее страницы издания указываются в тексте, в скобках после цитаты.

<sup>2</sup> Лотман Ю. М. О русской литературе классического периода // Лотман Ю. М. О русской литературе. СПб., 1997. С. 596-597.

<sup>3</sup> Там же. С. 598.

## ДУХОВНОЕ И ТЕЛЕСНОЕ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ РОМАНА «ИДИОТ»

В общем и целом можно утверждать, что каждый предмет в окружающей нас реальности телесен, материален, видим и осязаем. Он одушевлен или не одушевлен, состоит из каких-либо частей, выполняет какой-то набор функций. Тело, предмет, даже будучи безобразным, обязательно несет в себе эстетическое начало.

Его интерпретация разными видами искусств различна, но сам факт этой интерпретации бесспорен. В разные эпохи восприятие человеческого тела было очень разным и неоднозначным – от полного запрета о его упоминании до возведения в культ. С телесностью живого существа связаны не только живопись, балет, пантомима, театр, но в полной мере и литература. Вопросы о границах тела, его структуре, функциях, положении в пространстве и времени, отношениях с другими себе подобными в полной мере относятся и к литературе, к художественному тексту. Тело в литературе динамично, хотя бы потому, что двигается, разговаривает, испытывает эмоции, плотские желания, руководствуется умом, инстинктами, подсознанием. Изображаемое и руководимое автором, тело в тексте становится единым целым, многофункциональной субстанцией, обобщающей в себе все изобразительные возможности и приоритеты других искусств. При этом важно различать категории «тело» и «язык тела».

В различные эпохи толкование данной тематики находило свое место. Несомненное внимание, пусть даже формальное, можно обнаружить практически в любом тексте интересующей нас русской литературы. Именно в русской литературной

традиции телесная тематика чаще всего только подразумевается, о ней не говорится открыто. Например, многочисленные и разнообразные описания любовных коллизий в поэзии и прозе предполагают, естественно, не только «созерцательный» аспект. Иногда объектом изображения становится часть тела («Нос» Гоголя), либо тело предстает как метафора какого-либо понятия, но в любом случае сам феномен тела отрицается только в исключительных случаях.

Во всей полноте своих возможных качеств и способностей тело представлено в художественном мировоззрении Ф. М. Достоевского. В теле его персонажей сочетаются и ведут непримиримую борьбу несочетаемые полярности – милосердие с жестокостью, смиренность со сладострастием, Бог и дьявол, воздержание и вседозволенность, целомудрие и блуд, любовь и насилие, ненависть и страсть. Тело или его часть может играть роль объекта страсти (ножка Грушеньки, целомудрие Дуни Раскольниковой), может быть наделено душевной или смертельной болезнью (Смердяков, Мышкин, Катерина Ивановна Мармеладова), оно может быть красивым или безобразным внешне, его можно одевать и кормить и можно забыть о нем и т. д. Женские персонажи у Достоевского чаще очень красивы, а плотским влечением к ним обуреваемы мужчины.

Так или иначе человек как носитель и души, и тела изображается Достоевским едва ли не впервые настолько полно и открыто. И в основе изображения того, что касается телесности, как и всего у Достоевского, лежит диалогизм. Персонажи в

текстах писателя необычайно интенсивно общаются, воспроизводя при этом весь известный комплекс невербальных знаков. Исследователи, в частности, не без оснований утверждают, что у многих женских персонажей при их гипертрофированной эмоциональности словесный «дефицит» нередко заменяется своеобразным телесным перформансом (Дуня Раскольников, Грушенька, Настасья Филипповна).

Тело в диалогах Достоевского становится одним из важнейших средств выражения духовных, мыслительных и чувственных процессов персонажей. Каждый отдельный герой по разным причинам воспринимает свои и чужие телесные знаки по-разному, демонстрируя целый спектр чувств и эмоций – от полного игнорирования до самолюбования.

В частности над всеми персонажами «пятикнижия» как бы довлеет одно определяющее их телесность или нетелесность начало – это их верование или отрицание божественных сил. Так или иначе к Богу обращаются и убийца Раскольников, и атеист Иван, и насильник Ставрогин. Чаще всего герои Достоевского больны именно душевно, а не физически. Соотношение элементов оппозиции «дух – тело» играет порой определяющую роль в жизни того или иного героя.

В целом раскрытие мотива телесности в творчестве Достоевского видится в четырех основных аспектах:

1. Внешняя красота (описание портрета и всей внешности персонажа, одежда);
2. Любовь и страсть (вседозволенность, сладострастие, исступление, одержимость, обладание, насилие и т. д.);
3. Христианское – дьявольское начало (вера – неверие, дух – тело);

4. Невербальные проявления активности тела.

В романе «Идиот» пристального внимания заслуживают все заявленные виды телесной темы, однако подробно заставляет на себе остановиться, в частности, последний из них и конкретно – гаптика, т. е. язык касаний и тактильной коммуникации.

Как и в других романах Достоевского, в «Идиоте» из невербальных знаков главенствует визуальный контакт – язык обмена взглядами, описание выражения глаз, как один из способов выражения душевного состояния человека. Однако сначала на статистическом, а затем и на общеконтекстуальном уровне выявилась другая особенность этого текста – необычайное внимание автора к рукам и их динамике в диалогах персонажей. Непосредственное соприкосновение тел присутствует и в таких видах невербалики, как объятия и поцелуи, однако «ручной» контакт в данном ряду лидирует. Отличительной чертой контакта рук в романе, разделяющей их, условно говоря, на два поля, является их разграниченность на светские, ритуальные, общепринятые и на личные, интимные, естественные. Такую же строгую границу на всех уровнях можно провести и между поведением и восприятием мира князя Мышкина и остальных его партнеров по общению.

На конкретных примерах в докладе наглядно демонстрируется, как и в каких ситуациях автор актуализирует «ручные» жесты персонажей, выявляя в каждом отдельном случае индивидуальные, присущие только какому-либо из героев, жесты, соотнесенные с их духовным существованием.

## НАРУШЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ У ДОСТОЕВСКОГО

В литературных шедеврах налицо оказывается гармония искусства и мысли. О Достоевском принято писать как о художнике и мыслителе, чаще всего в подзаголовках книг и статей о писателе. Этот факт служит очевидным доказательством величия Достоевского и как художника и как мыслителя. Однако в творчестве Достоевского нередко наблюдается нарушение указанной гармонии. В этом отношении прежде всего бросается в глаза красноречивая тирада князя Мышкина о римском католичестве в «Идиоте». Мы находим его тираду неправдоподобной, да и само сочетание идиота и мыслителя является сущим противоречием. Терпимо сочетание, скажем, идиота и юродивого. Однако нетерпимо сочетание идиота и философа. А при неправдоподобности неизбежно нарушается художественность. Мы готовы предположить, что тут оратор не главный герой романа Мышкин, а сам автор. В письме к С. А. Ивановой, которой был посвящен роман, автор пишет: «Милый друг мой, как бы я желал, чтобы роман вышел хоть сколько-нибудь достоин посвящения. Во всяком случае, я себе сам не судья, особенно так сгоряча, как теперь» (282; 251).

Да, «сгоряча». Можно считать, что страницы с тирадой представляют собой результат создания «сгоряча». Однако нельзя сказать, что эти страницы – редкое исключение в творчестве Достоевского. Вспоминаются, например, страницы о Кармазинове в романе «Бесы». Два эти эпизода во многом сходны: первый возводит пристрастное обвинение на римское католичество, а второй – на И. С. Тургенева. Мышкин не приемлет за-

падное христианство, а Хроникер в «Бесах» нападает на Кармазинова, мнимого Тургенева, одного из видных русских западников. Получается, что предмет нападок – Запад и западники.

Два этих примера подают намек на то, что почвенник Достоевский склонен писать, так сказать, «сгоряча», когда дело касается Запада, Западной Европы, западничества, западников.

В «Идиоте» загадочно звучит афоризм «красота спасет мир». Художник прежде всего должен спасти свой собственный художественный мир для того, чтобы служить спасению мира. Однако приходится сказать, что автор «Идиота» и «Бесов» неведомо почему (возможно, «сгоряча») в указанных случаях игнорировал законы творчества. В. Набоков писал по поводу «Идиота»: «Религиозные мотивы тошнотворны своей безвкусицей. <...> Однако сам сюжет построен искусно, интрига разворачивается с помощью многочисленных искусных приемов. Правда, иные из них, если сравнить с Толстым, больше смахивают на удары дубинкой вместо легкого касания перстами художника...»<sup>1</sup>

В таком же крайне коротком анализе «Бесов» Набоков, обманывая наше предположения, с одобрением относится к сцене изображение Достоевским Кармазинова. Однако затем он выражает свое мнение, донельзя беспощадно осуждающее поэтику Достоевского: «Достоевский, как известно, – великий правдоискатель, гениальный исследователь больной человеческой души, но при этом не великий художник в том смысле, в каком Толстой, Пушкин и Чехов – великие художники. И по-

вторую, не потому, что мир, им созданный, нереален, мир всякого художника нереален, но потому, что он создан слишком поспешно, без всякого чувства меры и гармонии, которым должен подчиняться даже самый иррациональный шедевр (чтобы стать шедевром)»<sup>2</sup>.

А как обстоит дело, так сказать, в «нехудожественном» творчестве Достоевского, то есть в публицистических произведениях писателя? В этой литературной области писатель гораздо свободнее, ибо здесь не всегда царит Муза.

Как и ожидалось, автор «Дневника писателя» часто слишком своеволен, необуздан и безудержен. Это доходит до крайности, на наш взгляд, в страницах о Восточном вопросе.

Восточный вопрос (сербская война) связан с разными факторами, в том числе и с борьбой европейских держав во главе с Францией и Англией за раздел владений Османской империи. Еще одним из главных его факторов является участие России с целью освобождения братских славянских народов. Заодно Россия нацелилась на укрепление своего авторитета как европейская держава. Поэтому можно сказать, что сущность Восточного вопроса – борьба России с Европой, или, условно говоря, борьба Востока с Западом.

Понимание Достоевским Восточного вопроса сказалось в следующих строках из «Дневника писателя» за 1877 год (март, глава первая): «Одним словом, этот страшный Восточный вопрос – это чуть не вся судьба наша в будущем. В нем заключаются как бы все наши задачи и, главное, единственный выход наш в полноту истории. В нем и окончательное столкновение наше с Европой, и окончательное единение с нею, но уже на новых, могучих, плодотворных началах. О, где понять теперь Европе всю ту роковую жизненную важность для нас самих в решении этого вопроса!

Одним словом, чем бы ни кончились теперешние, столь необходимые, может быть, дипломатические соглашения и переговоры в Европе, но рано ли, поздно ли, а Константинополь должен быть наш, и хотя бы лишь в будущем столетии! Это нам, русским, надо всегда иметь в виду, всем неуклонно. Вот что мне хотелось заявить, особенно в настоящий европейский момент...» (25; 74).

Дальнейший ход тона статей автора «Дневника писателя» по Восточному вопросу идет крещендо, о чем говорят сами подзаголовки статей: «Война. Мы всех сильнее», «Не всегда война бич, а иногда спасение», «Спасет ли пролитая кровь?» Под последним из вышеуказанных подзаголовков писано: «А между тем крови, может быть больше пролилось без войны. Поверьте, что в некоторых случаях, если не во всех почти (кроме разве войн междоусобных), – война есть процесс, которым именно с наименьшим пролитием крови, с наименьшею скорбью и с наименьшей тратой сил, достигается международное спокойствие и вырабатываются, хоть приблизительно, сколько-нибудь нормальные отношения между нациями» (25; 101). Перед нами несомненный, убежденный джингоист и милитарист. Если художник Достоевский дерзает нарушать святой закон художества, то почему бы христианину Достоевскому не нарушить заповеди «не убий»?

Не случайно столкнулся Достоевский с Львом Толстым именно в Восточном вопросе. Решительному джингоисту Достоевскому и абсолютному пацифисту Толстому суждено было столкнуться в насущном вопросе эпохи.

Неверно утверждать, что одобрение войны и одобрение убийства – две вещи разные. Надо сказать, наоборот, что одобряющий войну писатель одновременно одобряет и убийство. Обилие убийства –

камень преткновения для читателей пятикнижия Достоевского, что составляет резкий контраст с «военными» произведениями Толстого. По этому поводу современный исследователь замечает: «Как это ни парадоксально, в многочисленных “военных” произведениях Толстого, будь то короткие рассказы или великая книга о войне “Война и мир”, любимые герои Толстого (те, о ком автор мог сказать: “Там есть славные люди. Я их очень люблю”), люди военные, участвуют в военных событиях, но ... не убивают»<sup>3</sup>.

В отличие от героев Толстого, герои Достоевского убивают, как будто убийство не отвратительно их создателю. И это в художественных произведениях, в которых должна царить Богиня красоты. Что же говорить о публицистических произведениях писателя, о «Дневнике писателя»? Здесь у автора нет никакого стеснения и никакой воздержанности. Он одобряет войну, бог весть, сознательно или бессознательно, заодно одобряя убийство.

Есть люди, настаивающие на том, что христианство не запрещает войны, опираясь на отсутствие непосредственного запрещения войны в Евангелии. В этом отношении более прав Толстой: «Мы забываем то, что Христос никак не мог себе представить, что люди, верующие его учению смирения, любви и всеобщего братства, спокойно и сознательно могли бы учреждать убийство братьев. Христос не мог себе представить этого, и потому он не мог христианину запрещать войну, как не может отец, дающий наставление своему сыну о том, как надо жить честно, не обижая никого и отдавая свое другим, запрещать ему, как не надо резать людей на большой

дороге. То, чтобы нужно было христианину запрещать убийство, называемое войною, не мог себе представить и ни один апостол и ни один ученик Христа первых веков христианства»<sup>4</sup>.

Достоевский не прав в своем понимании войны, не знает её сути. Известно, что у Достоевского не было никакого практического опыта в войне, он был в этом дилетантом. В этом отношении Толстой, наоборот, – большой знаток войны, имеющий богатый опыт. В третьей части «Войны и мира» читаем: «Война не любезность, а самое гадкое дело в жизни, и надо понимать это и не играть в войну. Надо принимать строго и серьезно эту страшную необходимость. Все в этом: откинуть ложь, и война так война, а не игрушка. А то война – это любимая забава праздных и легкомысленных людей...»<sup>5</sup>

Толстой не отрывается от голой правды войны, тогда как Достоевский составляет образ войны, подчиняя его своему мнению о войне. Волею судеб двум великим русским писателям суждено было стоять лицом к лицу в этом Восточном вопросе и в этой войне.

А кто прав и кто виноват? Бог весть, приходится сказать. Суд над этой полемикой немислим, на наш взгляд, вне Библии, вне Евангелия и вне Нагорной проповеди.

---

<sup>1</sup> Набоков Вл. Лекции по русской литературе. М., 1996. С. 209.

<sup>2</sup> Там же. С. 210 – 212.

<sup>3</sup> Бурнашева Н. «...Пройти по трудной дороге открытия...» М.: Флинта, 2005. С. 225.

<sup>4</sup> Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. Т. 23. М.: ГИХЛ, 1957. С. 366 – 367.

<sup>5</sup> Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 22 т. Т. 6. М.: Художественная литература, 1980. С. 219.

## СОТЕРИОЛОГИЯ СВТ. ТИХОНА ЗАДОНСКОГО и Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО.

По известному определению Н. В. Гоголя, цель искусства – стать «незримой ступенью к христианству», потому что зачастую «свет не в силах прямо встретиться со Христом»<sup>1</sup>. Такой взгляд характерен, безусловно, для сотериологического типа культуры, высшей духовной ценностью которой является *спасение* (от греч. «сотерио» – спасение)<sup>2</sup>. Согласно православному вероучению, спасение человека осуществляется не иначе, как верой в Иисуса Христа: по словам Спасителя «Я есмь путь и истина и жизнь; никто не приходит к Отцу, как только чрез Меня» (Ин.14,6). Следовательно, центральным образом для сотериологического типа культуры является образ Христа; можно сказать, что православная культура христоцентрична.

Сотериологический подход к осмыслению бытия, безусловно, характерен для русских духовных писателей XVIII – XIX вв.: свт. Тихона Задонского (которого называли «Златоустом Российской церкви»<sup>3</sup>), свт. Феофана Затворника, свт. Игнатия Брянчанинова, составившим оппозицию утвердившимся вольтерьянским настроениям времени. Так, прот. Г. Флоровский называет труды свт. Тихона Задонского «апостольским откликом на безумия вольнодумного века»<sup>4</sup>. На наш взгляд, интересно проследить преломление христианской сотериологии, представленной в трудах свт. Тихона, чьи труды составляют часть фонда Священного Предания Церкви, в творчестве Достоевского. Для нас важно, как объективное учение о спасении в Православии раскрывается, интерпретируется в субъективном мире художника.

В «Дневнике писателя» за февраль 1876 г. Достоевский рекомендует сочинения свт. Тихона читателю, в большинстве своем потерявшему интерес к духовной литературе: «А кстати: многие ли знают про Тихона Задонского? Зачем это так совсем не знать и совсем дать себе слово не читать? Некогда, что ли? Поверьте, господа, что вы, к удивлению вашему, узнали бы прекрасные вещи» (22; 43). Образ свт. Тихона Задонского явился прототипом святых и праведников Ф. М. Достоевского: епископа Тихона в «Бесах» (пропущенная глава «У Тихона»), наряду с прп. Амвросием Оптинским старца Зосимы в «Братьях Карамазовых»; огромное влияние сочинений свт. Тихона прослеживается и в поучениях Макара Ивановича Долгорукого в «Подростке».

В письме А. Н. Майкову по поводу замысла «Жития великого грешника» (29<sub>1</sub>; 118) Достоевский противопоставляет образ свт. Тихона имевшимся дотоле в литературе неудавшимся положительным героям: Костанжогло, Штольцу, коего Достоевский даже «забыл фамилию», настолько он схематичен, «новым людям» Лопухову, Кирсанову и Рахметову. Все эти герои со своей задачей «не справляются» и до идеала, нужного русскому читателю, явно не дотягивают. Положительный герой остался, вероятно, в агиографическом жанре древнерусской литературы, и Достоевский берет на себя задачу возратить читателю его «сокровище» (29<sub>1</sub>; 118). Идеалом для русского человека по-прежнему остается святость, и, возвращая читателю образ святого, Достоевский обращает его лицом к

Первообразу – ко Христу. В этом величайший подвиг писателя.

Христоцентричность религиозного мировоззрения свт. Тихона Задонского определяется самой аксиологией православного миропонимания. «Бог, мир, человек, общий смысл бытия и *должность христианская* к соседу – все уясняется во Христе и через Христа. Практический христоцентризм – вот конечное слово святителя Тихона», – пишет свящ. Павел Хондзинский<sup>5</sup>. Важно отметить, что «сияющая личность самого Христа» (21, 10) – главное и в богомыслии Достоевского. Сербский поэт и святой подвижник прп. Иустин (Попович), высоко ценивший творчество Достоевского, отмечал «христоцентризм подвига веры» как основную особенность его миропонимания<sup>6</sup>. «Христос есть зримый Центр того мира, в котором живут Достоевский и его герои»<sup>7</sup>, – пишет К. Степанян.

Показательно, что знаменитое письмо Достоевского Н. Д. Фонвизиной из Омска (1854 г.), заключающее в себе, как известно, «символ веры» писателя, почти прямо перекликается со словами свт. Тихона из главы «О любви ко Христу, Сыну Божию» книги «Об истинном христианстве»: «Желает человек блаженства – истинное и вечное блаженство у Него. // <...> Хотим благородства – кто благороднее Сына Божия? // Ищем чести – кто честнее и выше Царя небес?...»<sup>8</sup> Важно отметить, что равно как для русского епископа XVIII в., так и для писателя, прошедшего «искушение» социализмом и только что отбывшего каторгу, именно совершенство личностных, человеческих качеств самого Христа является *идеалом* и той *дверью*, которой открывается путь к богопознанию и к смыслу христианской жизни – обожению. Такая *общность* восприятия личности Спасителя, на наш взгляд, говорит в первую очередь о духовной высоте писателя. Здесь

святость и гениальность сходятся во Христе.

Через Христа как свт. Тихоном Задонским, так и Ф. М. Достоевским понимается и «должность христианская к соседу» – то есть отношение к ближнему. «Христианство есть доказательство того, что в человеке может вместиться Бог. Это величайшая идея и величайшая слава человека, до которой он мог достигнуть» (25; 228), – таково в творческом сознании Достоевского восприятие человека (любого: грешного или праведного), ибо «Христос умер за нас, когда мы были еще грешниками» (Рим. 5, 8). Мысль о восхождении от отдельной человеческой личности с ее пороками и несовершенством к носимому в ней образу Божию также, на наш взгляд, имеет основу в творчестве Тихона Задонского: «И если <...> не хочешь любить ближнего твоего как человека и как своего брата, то хотя бы потому люби, <...> что он образом Божиим почтен, что за него Христос Свою Кровь пролил. Если он сам недостоин твоей любви, по твоему мнению, то достоин Бог, достоин Христос» (I, 441).

С проповедью любви свт. Тихона Задонского, воспринятой Достоевским, непосредственно связано и его желание *всеобщего спасения*, что неоднократно подчеркивается как в сочинениях епископа, так и в воспоминаниях о нем современников, на основе которых составлены его «Жития». «По великой любви ко всем людям, свт. Тихон всем желал спасения, и раскольникам, и неверующим, и туркам, и евреям»; «Пусть весь мир получит вечное блаженство»<sup>9</sup>, – эта мысль неоднократно подчеркивается в житиях свт. Тихона как одна из самых важных.

К мысли о всеобщем спасении восходит, на наш взгляд, и художественный принцип Достоевского, его особенность изображения характеров. Так, по

справедливому определению М. М. Дунаева, «принцип Достоевского: раскрыть вечность образа и временность поврежденности»<sup>10</sup>. Подобную мысль Достоевский высказывает и в «Дневнике писателя» за 1880 г.: «Грех есть смрад, и смрад пройдет, когда засияет солнце вполне. Грех есть дело преходящее, а Христос вечное. Народ грешит и пакостится ежедневно, но в лучшие минуты, во Христовы минуты, он никогда в правде не ошибется» (26; 152).

Великого святого и великого писателя, как мы видим, объединяет подлинно христианский гуманизм: желание всех видеть *спасенными*, осуществление апостольских слов: «Бог будет всяческая во всем» (1 Кор. 15, 28).

---

<sup>1</sup> Гоголь Н. В. Выбранные места из переписки с друзьями // Гоголь Н. В. Духовная проза. М., 2007. С. 87.

<sup>2</sup> Конечно, нельзя говорить о всей русской культуре XIX в. как о сотериологическом типе культуры, но мы в данном случае рассматриваем произведения в тезаурусе Православной культуры, которая, безусловно, представляет собой сотериологический тип.

---

<sup>3</sup> Акафист свт. Тихону, епископу Воронежскому, Задонскому чудотворцу. М., 2004. С. 12.

<sup>4</sup> Флоровский Г. Пути русского богословия. Париж, 1937. С. 124.

<sup>5</sup> Свящ. Павел Хондзинский. Истинное христианство в житии и трудах святителя Тихона // Святитель Тихон Задонский. Избранные труды и материалы. М., 2004. С. 41.

<sup>6</sup> Прп. Иустин (Попович). Достоевский о Европе и славянстве. СПб., 1998. С. 141. О христоцентризме как об основной особенности религиозного миропонимания Достоевского см. также: Арсеньев Н. О религиозном опыте Достоевского // О Достоевском. Четыре очерка. Брюссель, 1972. С. 51; Лосский Н. О. Достоевский и его христианское миропонимание // Лосский Н. О. Бог и мировое зло. М., 1994. С. 118; Волгин И. Л. Возвращение билета. Парадоксы национального самосознания. М., 2004. С. 212.

<sup>7</sup> Степанян К. А. «Сознать и сказать»: «Реализм в высшем смысле» как творческий метод Достоевского. М., 2005. С. 12.

<sup>8</sup> Свт. Тихон Задонский. Об истинном христианстве // Свт. Тихон Задонский. Собрание сочинений: В 5 т. М., 2003. Т. 4. С. 325. Далее ссылки на сочинения Тихона Задонского даются по этому изданию с указанием тома римской цифрой и страницы арабской в тексте.

<sup>9</sup> Архимандрит Игнатий Краткое жизнеописание русских святых. Кн. II: XVIII в. СПб., 1875. С. 67.

<sup>10</sup> Дунаев М. М. Указ. соч. С. 520.

## «ПОРА НАПИСАТЬ О ПРЕСТУПЛЕНИИ БЕЗ ВСЯКОГО НАКАЗАНИЯ»: К ВОПРОСУ О СПОРЕ И. А. БУНИНА

с Ф. М. ДОСТОЕВСКИМ

(«Преступление и наказание» Достоевского  
и «Петлистые уши» Бунина)

В рассказе И. А. Бунина «Петлистые уши» главный герой Адам Соколович спокойно заявляет: «И вообще пора бросить эту сказку о муках совести, об ужасах, будто бы преследующих убийц. Довольно людям лгать, будто они так уж содрогаются от крови. Довольно сочинять романы о преступлениях с наказаниями, пора написать о преступлении без всякого наказания».

Совершенно очевидно, что слова Соколовича являются открытым выражением литературного спора Бунина с Достоевским, который в романе «Преступление и наказание» как раз говорил со всеми нравственно-психологическими подробностями о муках совести преступника. Данную очевидность можно выразить и осторожнее: Бунин корректирует, дополняет духовно-нравственный взгляд Достоевского на человека «научными результатами» современных антропологов-позитивистов. Рассказ «Петлистые уши» является редким примером того, как писатель, изображая внешний облик и ощущения героя, имел в виду многие положения «итальянской так называемой позитивной школы уголовной антропологии» (Н. К. Михайловский).

Главный герой рассказа Адам Соколович – «прирожденный преступник», тип, изученный и досконально описанный лидерами уголовной антропологии Ч. Ломброзо, Э. Ферри и их последователями. По характерным признакам и высказываниям в Соколовиче легко узнается преступник

не по воспитанию, а по рождению. Бунин, словно по учебнику позитивной школы уголовного права, создавал образ своего героя: «Необыкновенно высокий, худой и нескладный, долгоногий и с большими ступнями, с свежевыбритым ртом и желтоватой, довольно редкой американской опушкой под сильно развитой нижней челюстью с лицом мрачным, недоброжелательным и сосредоточенным, не выпуская длинных рук из карманов и равномерно жуя мундштук папиросы, он подолгу стоял перед витринами»; «Он мерно клал по панели свои длинные ступни, все время начиная с левой ноги, делая левый шаг шире правого» и т.д.

Изображение Адама Соколовича удивительно схоже с описанием «прирожденного преступника», которое дают Ч. Ломброзо, Э. Ферри, М. Нордау и другие. Согласно их наблюдениям, «прирожденному преступнику» присущи некоторые внешние характерные признаки, «стигматы», «клейма»: физическая громадность, чрезмерное развитие отдельных частей тела, удлиненность рук, большая развитость левой руки (левша), широкая, массивная нижняя челюсть, в постоянном движении жевательные мышцы лица, асимметрия лица и его мрачность, стремление выделить себя особым знаком – татуировкой, необычной походкой и пр. «Преступник узнается, – пишет В. Д. Спасович, – не столько по глазу, сколько по взору, не столько по форме рта, сколько по улыбке,

не столько по росту, сколько по походке, вообще по цельному выражению лица».

Но физические черты – это только часть образа «прирожденного преступника», они только внешние знаки совершенно особой его психики и чувствительности. «Важнейшей органической особенностью предумышленных убийц, – раскрывает их психологию Э. Ферри, – служащую основанием почти всего их психического организма, является прежде всего ненормальность их физической чувствительности». Осязание, обоняние, вкус, зрение – все формы восприятия у «прирожденных» преступников искажены. Ненормальной чувствительности соответствует и их нравственное равнодушие, «глубокая нравственная деградация» (Э. Ферри). Убийство они совершают безжалостно, с холодной жестокостью, сопровождая подчас убийство женщин похотью и насилием (С. Сигелле).

Все свои исследования антропологи позитивной школы уголовного права строили, исходя из убеждения, что «прирожденные преступники» стремятся к совершению убийств, истязаний, насилий подсознательно, по смутному зову природы: «Склонность к преступлению заложена у них наследственностью» (В. В. Лесевич).

Вот такую атавистическую особь изображает Бунин в рассказе «Петлистые уши». Адам Соколович – живая иллюстрация и активный идеолог позитивистско-антропологических теорий о «прирожденном преступнике».

Соколович как атавистический тип является носителем внешне характерных антропологических признаков. Об одном из них, весьма существенном, он говорит сам: «У вырожденков, у гениев, у бродяг и убийц уши петлистые, то есть похожие на петлю».

Смысл его слов будет более понятен, если вспомнить, что классификациям ушей преступника были посвящены целые исследования, в которых в частности описывались «петлистые уши» (Ч. Ломброзо, М. Нордау, Э. Ферри, Г. Тард).

Герой Бунина мук совести не испытывает. Но не потому, что он плохо воспитан и ему не привили в детстве нравственных качеств. Он равнодушен по своей природе, нравственная атрофия у него атавистична. Он «прирожденный преступник». О ему подобных говорил В. В. Лесевич: «От пробуждении совести, раскаяния и исправлении такого рода людей не может быть и речи».

Как видим, ведя литературную полемику с Достоевским, уточняя некие скрытые «возможности» человека, Бунин имеет в виду последние данные позитивной школы уголовного права и обращает внимание не на христианскую, нравственно-здоровую натуру человека, о которой писал Достоевский, а на темную звериную его природу.

Рассказ Бунина «Петлистые уши» стал художественной формой осмысления той темной стороны человеческого существа, которая не может быть полностью сдержана социальными органами контроля и воспитания или вдруг «обожена»: на протяжении всей истории она поддерживалась и развивалась нескончаемой чередой «оправданных» и неоправданных преступлений. Использование в рассказе данных антропологии и психологии позволило Бунину с натуралистической точностью и большей убедительностью показать, что в действиях человека не всегда проявляется разумное «Я».

Писатель высветил в человеке другое «Я», не менее реальное, чем «Я» разумное, духовное и социологизированное. В рассказе в художественно воплощенном виде

предстала антропологическая истина нового времени: в каждом живет «ветхий человек, которого нельзя с себя совлечь, “Я” глубокое и темное» (В. Д. Спасович).

Конечно, можно говорить, что Достоевский в своем творчестве также запечатлел «прирожденных преступников» и ему такие типы открывались, но писатель всегда представлял человека в перспективе и проекции «образа Божия». Для Бунина истина проблематична, она отягощена науч-

ным знанием. Если идейно-эстетический поиск сущностных начал человеческого бытия удерживал Достоевского в лоне «Христовой истины», то аналогичный поиск привел Бунина к биологическим истокам: в каждом индивиде, помимо его духовной ветхозаветности, таится еще и биологическая, и роль последней в его жизни столь же значима, что и «божественного» духа.

## ДИАЛОГ ЛИЧНОСТЕЙ И ДИАЛОГ КУЛЬТУР КАК ОСНОВНАЯ КАТЕГОРИЯ МИРОСОЗЕРЦАНИЯ ДОСТОЕВСКОГО: ДИАЛОГИЧЕСКАЯ ИСТИНА

Истина в мире Достоевского возможна лишь диалогическая (что не есть бахтинское «существование истины лишь в диалоге, в процессе его», во всяком случае, в обычном понимании ныне этого бахтинского концепта - не о том речь), потому что каждое истинное утверждение требует *своего голоса*, и высказанное иным голосом – утрачивает свою истинность. Наиболее просто и очевидно это выражено в письме Достоевского Ковнеру: «<...> я сам не лучше Вас и никого (и это вовсе не ложное смирение, да и к чему бы мне?), и во-2-х, если я Вас и оправдываю по-своему в сердце моем (как приглашу и Вас оправдать меня), то всё же лучше, если я Вас оправдаю, чем *Вы* сами себя оправдаете. Кажется это неясно. (NB. Кстати маленькую параллель: христианин, то есть полный, высший, идеальный, говорит: “Я должен разделить с меньшим братом мое имущество и служить им всем”. А коммунар говорит: “Да, ты должен разделить со мною, меньшим и нищим, твое имущество и должен мне служить”. Христианин будет прав, а коммунар будет не прав.) Впрочем, теперь, может быть, Вам еще непонятнее, что я хотел сказать» (29<sub>2</sub>; 139 – 140).

Отсюда следует *невозможность* определения в произведениях Достоевского «авторской солидарности» с персонажем на основе того, что персонаж высказывает то, что автор высказал *от себя*. При смене голоса, высказывающейся личности, контекста высказывания изменяются параметры его истинности. Наиболее известные здесь примеры: «о Христе и истине» в письме Достоевского Фонвизиной и в вы-

сказываниях, приписываемых Шатовым Ставрогину, а также в монологе Великого инквизитора (только он выбирает «истину», а не Христа); о невозможности заложить в основание счастливого мира «слезинку» человеческого существа, соответственно в Пушкинской речи и в речи Ивана Карамазова. Последний пример особенно интересен тем, что роман «Братья Карамазовы» представляет собой *диалогическую корректуру* высказывания Ивана.

Наука (существующая и торжествующая на тот момент в человечестве) в понимании Достоевского исключает возможность диалога и постижения в диалоге – что сразу определяет ее как частную и ограниченную, а не фундаментальную и *образующую* для человеческого бытия. Наука практикует субъект-объектный, а не субъект-субъектный способ познания, запрещающая говорить исследуемому «объекту». Достоевский запишет в черновиках к «Бесам»: «Ш<атов>: “Да разве может быть что-нибудь высшее ума?” К<нязь>: “Так по науке, но вот у вас ползет клоп. Наука знает, что это организм, что он живет какою-то жизнью и имеет впечатление, даже свое соображение и Бог знает что еще. Но может ли наука узнать и передать мне сущность жизни, соображений и ощущений клопа? Никогда не может. Чтоб это узнать, надо самому стать на минуту клопом. Если она этого не может, то я могу заключить, что не может передать и сущности другого, высшего организма или бытия» (11; 183). Наука (позитивная) не имеет отношения к *истине* (а имеет отношение лишь к установлению факта, ряда фак-

тов, из которых *никогда* не может сложиться истина) именно в силу своей монологичности. «Новые пути» в науке, которые, согласно черновым записям к «Братьям Карамазовым», мы сможем указать человечеству, заключаются именно в перемене способа исследования с субъект-объектного на субъект-субъектный.

Это доказывается тем, что основная и основополагающая черта народа русского, по Достоевскому, – «всеотзывчивость»; способность всепримирения в себе идей и национальных личностей, возникающая именно из способности «самому на минуту стать» тем, кого изучаешь. Основопола-

гающая черта русской национальной личности, таким образом, есть, по Достоевскому, – способность стать *полем для диалога* всех без исключения национальных личностей, дать возможность прозвучать всякой правде – и прозвучать именно как правде *личной*, выжитой данной национальной личностью и отсеять – в самом процессе диалога – неправду, то есть, предвзятую, невыжитую мысль, самолюбивую мысль народа – которая уничтожится самой необходимостью *участия в диалоге*. Самолюбивая мысль – есть первое препятствие к какому бы то ни было диалогу.

## F. M. DOSTOEVSKY AND J. D. SALINGER

Jerome David ("J. D.") Salinger (born in New York City on January 1, 1919) is an American author who is best known for his first and only novel, *The Catcher in the Rye* (1951), as well as his reclusive nature. His depiction of adolescent alienation and the loss of innocence in the protagonist Holden Caulfield has been extremely influential, especially among adolescent readers. The novel was an immediate popular success; it has been translated into almost all the world's major languages. Approximately 250,000 copies of the book are sold annually, with total sales of more than sixty-five millions. The work was first translated into Russian by the highly gifted and respected translator, Rita Rait-Kovaleva in 1960 as *Nad propast'ju vo rzhi*, and this version has been reissued numerous times. The novel was retranslated by Maksim Nemtsov in 2008 under the new title *Lovets na khlebnom pole*. It has clearly achieved classic status and has even been described as "a fact in Russian literature."

In the summer of 1951 at the time of the publication of *Catcher*, in the most revealing of the few interviews he has ever granted, in reply to an interviewer's question about his literary influences, Salinger declared:

A writer, when he's asked to discuss his craft, ought to get up and call out in a loud voice just the names of the writers he loves. I love Kafka, **Tolstoy**, **Chekhov**, **Dostoevsky**, Proust, O'Casey, Rilke, Lorca, Keats, Rimbaud, Burns, Emily Brontë, Jane Austen, Henry James, Blake, Coleridge.

Three Russian authors grace this select list of literary greats, most of whom, not surprisingly, come from Salinger's own Anglo-American tradition. Of these three, Dostoevsky has certainly exerted the major influ-

ence. Not only does Salinger quote directly from *The Brothers Karamazov* in two of his thirty-five short stories, "The Last Day of the Last Furlough" (1944) and "For Esmé – With Love and Squalor" (1950), but also Dostoevsky's powerful presence is apparent in Salinger's most significant work, *The Catcher in the Rye*. Critics have argued at length as to which of Dostoevsky's major works exerted the greatest influence.

In 1978 Lilian Furst, Professor of Comparative Literature at the University of North Carolina, Chapel Hill, published an article entitled "Dostoevsky's *Notes from Underground* and Salinger's *The Catcher in the Rye*." In it she makes a strong case for that work as having the most impact on Salinger's novel. In particular, she highlights the narrative technique (written in the first person by hyper-conscious "outsiders" who have chosen to withdraw from society); the ambivalence between communication and non-communication, between involvement and non-involvement; the constant search for certainty and recurrent preoccupation with the attainment of truth; and the tendency to escape into fantasies.

In 1983 Horst-Jürgen Gerigk, of the Institute of Slavonic Studies at the University of Heidelberg published a piece entitled "Dostojewskijs *Jüngling* und Salingers *Catcher in the Rye*." Without referring to Furst's article, he argues that *Podrostok* anticipated Salinger's *Catcher* in both content and form, and that his novel is no less that a "creative adaptation" of Dostoevsky's. Gerigk's argument is based on numerous similarities between the two works, including the heroes' innocence regarding sexuality, their strained relationship with their parents, their affection for their

younger sisters, as well as the first-person narration, abbreviated time span, and realistic, adolescent diction and tone.

Lastly in 1987 Donald Fiene, Professor Emeritus at the University of Tennessee, wrote a response to Gerigk's piece entitled "J. D. Salinger and *The Brothers Karamazov*." He characterizes Gerigk's contribution as "both brilliant and mistaken," brilliant because it points to the crucial impact of Dostoevsky's novels on Salinger's work, and mistaken because he insists on *The Adolescent* as the primary source. Fiene argues instead that it was Dostoevsky's final novel, in fact, the one that Salinger had quoted from directly in his earlier short stories, that exerted the greatest influence on him and his novel, *The Catcher in the Rye*.

My paper will review all the evidence and make the case that each of the three Russian novels cited above could well have served as Salinger's source, but ultimately

that question cannot be resolved. What is far more important to literary scholarship is the nature of Dostoevsky's overall impact on Salinger's masterpiece, in particular, on the hero's quest for meaning in the face of a false, hypocritical, "phony" world. In addition, Dostoevsky's focus on the theme of children as innocent sufferers and victims, his emphasis on faith as the agent of salvation, and his use of religious symbols and motifs, are all combined in Salinger's novel as he portrays his American adolescent physically and spiritually adrift in New York. Finally, I will discuss the image of the *jurodiv* or "holy fool" and the theme of "death and resurrection" as these motifs are exploited first in Dostoevsky's fiction and then in Salinger's *Catcher*. I conclude that of the list of seventeen distinguished European writers cited by Salinger in that interview, F. M. Dostoevsky's impact was by far the most significant and long-lasting.

Майкл Кац

## Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ И ДЖЕРОМ ДЭВИД СЭЛИНДЖЕР

Джером Дэвид (Дж. Д.) Сэлинджер, американский писатель, родившийся в 1919 году в Нью-Йорке, известен благодаря своей книге «Над пропастью во ржи», которая была его первым и единственным романом. Он очень умело отобразил чувство юношеского отчуждения и потерю невинности в характере своего героя, Холдена Колфилда, что нашло отклик в сердцах многих читателей, особенно подросткового возраста. Книга сразу стала бестселлером и была переведена почти на все основные языки мира. Ежегодно по всему миру продается около двухсот пятидесяти тысяч копий романа, причем общие продажи превысили шестьдесят пять миллионов. «Над пропастью во ржи» был впервые переведен на русский язык известной пе-

реводчицей Ритой Райт-Ковалевой в 1960 году и с тех пор роман неоднократно переиздавался. В 2008 году Максим Немцов предложил свою версию перевода книги, озаглавив ее «Ловец на хлебном поле». Кажется, в России это произведение Сэлинджера достигло статуса классического и даже было названо «фактом русской литературы».

Летом 1951 года, когда роман был опубликован впервые, Сэлинджер дал самое откровенное из всех своих немногих интервью, в котором, в ответ на вопрос, кто из писателей оказал на него наибольшее влияние, он заявил следующее:

«Когда автора просят рассказать о творчестве, все, что он должен сделать, это подняться на ноги и громким голосом про-

изнести имена своих любимых писателей. Итак, я люблю Кафку, Толстого, Чехова, Достоевского, Пруста, О'Кейси, Рильке, Лорку, Китса, Рембо, Бёрнса, Эмили Бронте, Джейн Остин, Генри Джеймса, Блэйка, Колриджа».

Писатели, представляющие англо-американскую литературную школу, ожидаемо составляют большую часть списка, однако мы видим в нем и имена трех русских классиков, из которых наибольшее влияние на Сэлинджера, без сомнения, оказал Достоевский. Сэлинджер цитирует «Братьев Карамазовых» в двух из тридцати пяти своих рассказах («Последний день последнего отпуска», 1944, и «Посвящается Эзме», 1950); кроме того, влияние Достоевского чувствуется и в романе «Над пропастью во ржи». Литературные критики до сих пор спорят о том, какое именно произведение Достоевского оказало на Сэлинджера наибольшее влияние.

В 1978 году Лилиан Фурст, профессор сравнительного литературоведения при университете Северной Каролины, опубликовала статью под названием «*”Записки из подполья” Достоевского и “Над пропастью во ржи” Сэлинджера*», в которой она приводит доказательства того, что именно вышеупомянутое произведение Достоевского оказало решающее влияние на роман Сэлинджера. Она обращает особое внимание на характер повествования (текст написан от первого лица, от лица сверхсознательных «изгоев», отказавшихся принять общество), на неуверенные метания героев между общением и необщением, на постоянный поиск определенности и повторяющиеся попытки найти истину; наконец, на тенденцию искать утешение в мире фантазий.

В 1983 году Хорст-Юрген Герик из института Славянской литературы и культуры при Гейдельбергском университете опубликовал работу под названием «*”Под-*

*росток” Достоевского и “Над пропастью во ржи” Сэлинджера*». Не ссылаясь на статью Фурст, Герик утверждает, что «Подросток» предвосхитил роман Сэлинджера как своим содержанием, так и своей формой, и что «Над пропастью во ржи» есть не что иное как «творческая адаптация» романа Достоевского. Мнение Герика основано на том, что оба романа похожи друг на друга сексуальной невинностью главных героев, их натянутыми отношениями с родителями, привязанностью к младшим сестрам, а также тем, что в обоих случаях рассказ ведется от первого лица, причем тон повествования реалистичен и вполне соответствует подростковой манере.

Наконец, в 1987 году Дональд Финне, заслуженный профессор в отставке при университете Теннесси, откликнулся на работу Герика своей собственной, озаглавленной «*Дж. Д. Сэлинджер и “Братья Карамазовы”*». Подход Герика он назвал «одновременно великолепным и ошибочным»: великолепным, потому что он прямо указывает на огромное воздействие, которое романы Достоевского оказали на произведение Сэлинджера, и ошибочным, потому что он посчитал «Подростка» главным источником этого воздействия. Согласно Финне, именно последний роман Достоевского, который Сэлинджер цитировал в своих ранних рассказах, и оказал решающее влияние как на писателя, так и на его роман «Над пропастью во ржи».

В моей работе рассмотрены все свидетельства того, что каждое из трех упомянутых произведений русской классики могло оказаться источником вдохновения Сэлинджера, и что отдать предпочтение какому-то одному из них невозможно. Более того, для литературоведения как науки гораздо важнее природа влияния Достоевского на шедевр Сэлинджера, в особенности на поиск смысла главным героем, оби-

тающем в мире лжи, фальши и лицемерия. Кроме того, интерес Достоевского к теме детей как невинных жертв и страдальцев и к использованию религиозных символов и мотивов также находит отражение в романе Сэлинджера, который изображает своего героя плывущим по течению жизни в Нью-Йорке как в физическом, так и в духовном смысле. Также в работе обсуждаются образ юродивого и тема «смерти и

воскрешения» в произведениях Достоевского и в романе Сэлинджера.

В заключение я бы хотел еще раз подчеркнуть, что из семнадцати выдающихся европейских писателей, упомянутых Сэлинджером, Достоевский, несомненно, оказал на творчество американца наиболее сильное и стойкое влияние.

*Перевод автора.*

## ПРОВИНЦИАЛЬНАЯ РОССИЯ В ЗЕРКАЛЕ СТИЛИЗАЦИИ И ПАРОДИИ (О ПОВЕСТИ ДОСТОЕВСКОГО «ДЯДЮШКИН СОН»)

Как известно, в повести Достоевского «Дядюшкин сон» отразились впечатления писателя от знакомства с жизнью провинциальной России. Впрочем, в ней складывается скорее обобщенный, типический образ провинции. «Литературоведы-краеведы могут сколько угодно гадать, – справедливо отмечал В. А. Туниманов, – какой именно сибирский город послужил прототипом для Мордасова – Омск, Семипалатинск или Барнаул. Усилия их будут тщетны. Неопровержима только литературная родословная Мордасова». В сравнении с изображенным в произведениях Достоевского 1840-х годов «гораздо ярче, конкретнее, детальнее» петербургским бытом, в «Дядюшкином сне» – «несколько скупых и чрезвычайно обобщенных штрихов. Они обычно столь же невыразительны и одноцветны, как и в письмах Достоевского, так, например, характеризовавшего барнаульцев: «О барнаульских я не пишу вам. Я с ними со многими познакомился; хлопотливый город, и сколько в нем сплетен и доморощенных Талейранов!» (Письма, 1, 204). Ничего конкретного, но духовный “климат” такой же, как в Мордасове и губернском городе “Бесов”. Общепроvincialный, стандартный колорит»<sup>1</sup>.

Действительно, даже общие отличительные черты провинциальной жизни, названные и изображенные в повести, не столь уж многочисленны. «Инстинкт провинциальных вестовщиков доходит иногда до чудесного, и, разумеется, тому есть причины. Он основан на самом близком, интересном и многолетнем изучении друг друга. Всякий провинциал живет как будто

бы под стеклянным колпаком. Нет решительно никакой возможности хоть что-нибудь скрыть от своих почтенных сограждан. Вас знают наизусть, знают даже то, чего вы сами про себя не знаете» (2; 336) – это едва ли не единственный пример подобного обобщения. К тому же лишь часть главных героев повести собственно провинциалы, некоторые же (Мозгляков, князь) ими не являются. Российская провинция в повести изображена через внутренние оппозиции с Петербургом и границей.

Слова в письме Достоевского о «доморощенных Талейранах» недвусмысленно намекают на главный аспект сатирического восприятия им провинциальной России: лицемерие и козни, в которых протекает жизнь местного дворянства. В этом отношении Достоевский оказывается безусловным продолжателем Гоголя «Миргорода» и «Мертвых душ» и одновременно разоблачителем его «Выбранных мест...». Вот почему наиболее подходящим для этого стилизуемым и одновременно пародируемым языком оказывается именно язык Гоголя. Провинциальная Россия увидана Достоевским в «Дядюшкином сне» не столько непосредственно, сколько через призму русской классики XIX века и современной ему русской литературы 1850-х годов; основу же этой призмы составляют произведения Гоголя.

Несмотря на то, что на эту тему написано уже не так уж мало, тем не менее, степень одновременного притяжения и отталкивания от Гоголя в «Дядюшкином сне» недооценивается. К тому же интер-

текстуальные связи повести с Гоголем обыкновенно отмечаются бессистемно, без разграничения отдельных реминисценций и базообразующих для некоторых героев Достоевского черт гоголевских персонажей и самого Гоголя и, главное, без учета их функции.

В докладе показано, что в целом оппозицию образов «Москалева – князь» питают структурообразующие пары: Кочкарев – Подколесин, Городничий – Хлестаков, дамы города NN – Чичиков. Сюжет же повести представляет собой причудливый синтез мотивов гоголевских «Женитьбы» и «Ревизора»: попытка женить на небогатой дворянке не надворного советника, каким

является Подколесин, а богатого князя, то есть «значительное лицо», за которое принимают в «Ревизоре» Хлестакова – с той разницей, что роль «свахи» берет на себя не друг жениха, а мать невесты.

Наряду со всеми этими элементами стилизации в повести присутствует также и пародия на Гоголя и других русских писателей. В докладе выясняется соотношение в повести элементов стилизации и пародии, из сочетания которых и складывается в «Дядюшкином сне» образ провинциальной России.

---

<sup>1</sup> *Туниманов В. А.* Творчество Достоевского. 1854-1862. Л., 1980. С. 23-24.

## РОБЕРТ МУЗИЛЬ В ДИСКУССИИ С ДОСТОЕВСКИМ: ПРЕСТУПЛЕНИЕ И ИДЕЯ ПРЕСТУПЛЕНИЯ

1. Ф. М. Достоевского Германия открывает в 80-е – 90-е годы XX века. С 1906 по 1919 гг. в известном немецком издании Piper-Verlag выходят 22 тома сочинений Ф. М. Достоевского в переводе Е. К. Rahsin'a. И уже на первое двадцатилетие нового столетия приходится невероятная популярность Достоевского в немецкоязычной и европейской культуре. Его подарили Европе Д. С. Мережковский и Ф. Ницше, вслед за которыми к нему обратились экспрессионисты, позже экзистенциалисты, и многие другие, среди которых, наиболее известные, – Зигмунд Фрейд («Dostojewskij und die Vätertötung»), Герман Гессе («Der Blick ins Chaos»), Стефан Цвейг («Drei Meister»), Томас Манн («Dostojewski mit Maßen») и др.

2. “Eine Jugendliebe von mir, der ich später ganz untreu geworden bin“<sup>1</sup> – провокативное высказывание Музиля о Достоевском, с одной стороны указывающее на невозможность рассматривать творчество австрийского писателя как последователя, воспринявшего традицию Достоевского; но с другой стороны ясно подтверждающее факт знакомства Музиля с сочинениями своего предшественника и попытку соотносить себя с ним: ведь не ставя себя в один ряд с Достоевским, Музиль сознательно либо неосознанно побуждает нас обратить внимание на наличие неких взаимоотношений между ним и русским писателем. И нам теперь решать, что за отношения это были: заимствование, аллюзии, продолжение философско-художественной мысли, случайные переключки, скрытая дискуссия, спор? Лермонтов в первой половине XIX века утвер-

ждал, что «он не Байрон», что он «другой» – «с русской душой», русский романтизм отталкивается от зарубежного наследия. В начале XX века потребность соотношения-сопоставления себя с русской культурой, а именно с Достоевским, появилась у европейцев. Именно в нем литература модерна видела своего учителя, отправную точку.

3. Одним из комплексов проблем, поставленных Достоевским в его «Пятикнижии», была проблема преступления и связанные с ней вопросы об искушении, сладострастии, морали, оправдании и наказании. Безусловно, все эти вопросы были вновь заданы в начале XX века. И, безусловно, поставившие их надеялись найти на них иные ответы, по-новому осмыслить их.

4. Задача данного доклада – анализ проблемы преступления в двух романах Музиля («Душевные смуты воспитанника Терлеса» и «Человек без свойств») в контексте идей и концепций Достоевского.

Уже первый роман, первый, но выдающийся писательский опыт Музиля, позволяет говорить о влиянии Достоевского, или, по крайней мере, увлечении им, будит постоянную внутреннюю память о нем. Далее австрийский классик начинает выработку собственной системы, собственного концепта преступления в «Человеке без свойств», хотя тоже в контексте проблем Достоевского.

Основные аспекты, которые я затрону, рассматривая ход воздействия Достоевского на Музиля и ухода последнего от русского классика, следующие:

– Тема Наполеона: преступление как способ проверить себя. Раскольников и Райтинг.

– Проблема оправдания преступления. Раскольников, Ставрогин, Смердяков и Иван у Достоевского. Толки и мнения вокруг убийцы Моосбругера у Музиля.

– Тема отцеубийства у Достоевского в «Братьях Карамазовых» и смерть отца/прощание с отцом у Музиля в «Человеке без свойств».

– Преступление как свершившееся в реальности событие (Достоевский) и идея преступления, не выходящая за пределы сознания (Музиль). Переступание реальной границы у русского писателя и осознание возможности переступания границы у австрийского.

---

<sup>1</sup> Любовь моей юности, которой я позже стал неверен.

## ПОЭТИКА КОНТЕКСТУАЛЬНОСТИ У ДОСТОЕВСКОГО Ассоциативно-контрастивное сопоставление персонажей и архетипы эпохи

Достоевский – создатель целой галереи ярких образов-персонажей, среди которых ряд русских исторических – ставших впоследствии мировыми – архетипов. Восприятию этой очевидной истины долгое время – вплоть до наших дней – мешали измышления ранних исследователей о доминации в творчестве русского романиста единого человеческого типа – даже не типа, а беспредельного психологического потока сознания, или же двух сверх-типов: властного и униженного/хищника и жертвы. Наконец – невероятно, но факт – и сегодня находятся исследователи, развивающие тезис о воплощении в персонажах писателя метафизической сущности, Бога. Один из известных русских специалистов в сфере «православной филологии» заявляет: «Каждый роман Достоевского представляет собой явление Христа, несущего людям Благоую Весть о спасении (явление чаще незримое, но порой и явное – чтение Евангелия в «Преступлении и наказании», «Кана Галилейская» в «Братьях Карамазовых»), и диалог персонажей о Нем и с Ним. Этот последний диалог может превратиться со стороны персонажей в спор или даже отрицание, причем все реплики бывают услышаны и на них следует ответ <...> Диалог или спор с Богом ведется персонажами и напрямую, и через образ Божий в себе – своей совестью, которую Достоевский считал частицей божией в каждом человеке...» (Карен Степанян. Явление диалога в романах Ф. М. Достоевского // 13-th Symposium of the International Dostoevsky Society July 3-8, 2007, Budapest, стр. 154).

Уважая чужое мнение и проявляя высшую меру терпимости, мы, тем не менее, вынуждены вступить в полемику с подобными утверждениями, лишенными аргументов и не имеющими текстуальных основ в произведениях самого писателя, для чего актуализируем свои концепты, разработанные в книге «Поэтика Достоевского» (румынский вариант 1983 – 1987, русское издание – 2008, Москва, Водолей Publishers).

Другой неадекватный, на наш взгляд, подход к персонажам Достоевского вызван чрезмерным сближением, вплоть до идентификации, его героев с существующими уже архетипами или отождествлением «голосов», высказываний персонажей с авторской позицией. Многочисленные работы «подтягивают» Князя Мышкина то к образу Христа – или «Мертвого Христа» (?!), то к ветхозаветному многострадальному Иову, Ивана Карамазова – к дьяволу, Мефистофелю или Фаусту, Алешу Карамазова – к ангелу и т.д. Выразителем философии писателя оказывается то антигерой Подпольный человек, то Раскольников; единственным выразителем позиции автора – эпизодический персонаж Старец Зосима (а никак не главные герои романа – Иван, Дмитрий или Алеша).

Фактическое опровержение интерпретации творчества Достоевского представителями «христианской филологии» Востока и Запада сегодня не представляет трудную задачу. Нужно просто прочитать тексты – в духе современной, постбахтинской, постструктуралистской, постсемиотической и постсемантической герме-

невтики. И подлинной эстетической аксиологии. Такой подход подразумевает, разумеется, и опору на классическую русскую и мировую традицию – от Белинского, Вячеслава Иванова, русской формальной школы, Виктора Виноградова до Андре Жида, Альбера Камю и современных ведущих исследователей всех стран, объединенных Группой Достоевского, созданной Г. М. Фридендером в ленинградском Пушкинском Доме – ИРЛИ РАН.

Наш исходный тезис: Достоевский создал новые мировые образы и типы, новые мифы. При этом он, конечно, отталкивается от существующих уже архетипов и мифов – так же, как от обыденных или исключительных, фантастических фактов самой действительности – но всегда творит нечто новое, неповторимое. Разрабатывая концепты персонаж-архетип-исторический архетип, мы пришли к выводу, что автор романа «Братья Карамазовы» создает образы, равные величественным персонажам Библии и «Фауста» Гете. То есть все названные произведения связывает не только фантастическое и миф, но и сам сюжет.

Доклад строится на ряде разработанных ранее методологических концептов. Прежде всего это – ассоциативно-контрастивное сопоставление персонажей, образов, голосов, стилистических фигур. Достоевский избегает аналогий и сравнений, понимаемых как аналогия. Так, образ Мышкина соплагается/противопоставляется Дон Кихоту и Рыцарю бедному, при этом создается не их вариант, а новый мировой образ, художественно равный образам Сервантеса и Пушкина. Фигурирующий в черновиках «Князь Христос» исчезает в романе как термин сравнения-противопоставления; «Князь Христос» – это не больше чем условное имя, которое писатель использует в черновиках до определенной фазы работы над романом. В окончательном тексте – в плане контек-

стуальном – образа Христа нет (вспомним и о неосуществленном замысле Достоевского написать «Роман о Христе»).

Второй концепт – концепт исторического архетипа (терминологически восходящий к самому Достоевскому) – включает, прежде всего, тип раздвоенного человека – не по принципу добра и зла, тела и души, «близнецов» и т. п., а по психологическому принципу я – alter ego и устремленности к идеалу, утверждающему личность, или к ложному идеалу, разрушающему ее. Другие исторические архетипы Достоевского – это антигерой (прежде всего Подпольный человек), молодой интеллигент, решающий «проклятые вопросы бытия» (Раскольников, Версиров, Иван Карамазов), русская женщина, идущая на последнюю жертву ради близких (Соня Мармеладова), «положительно прекрасный человек» (Мышкин), русский западник (Версиров), старец, проповедующий христианскую активную любовь, всеобщее братство и рай на земле (Зосима). Возникая как исторические архетипы, они становятся впоследствии архетипами мировой культуры в традиционном смысле этого понятия. Интересен созданный в «Дневнике писателя» виртуальный архетип общечеловека: «русский немец», человек активной любви, всегда готовый к самопожертвованию, друг бедняков-евреев, русских, белорусов, поляков. Этот поистине архетипичный образ – хотя и не развернутый широко в эпическом художественном произведении – можно считать подобным классическим архетипам, Адаму и Еве. Но Общечеловек – это вариант нового, намечающегося сегодня исторического, утопического архетипа, человек, свободный от проклятия греха. И не случайно он так востребован нынче эпохой глобализации с характерной для нее доминацией субкультуры, кризисом онтологических, когнитивных и моральных ценностей.

## ПРАВОСЛАВНАЯ КАРТИНА МИРА В РОМАНЕ «БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ» И СРЕДСТВА ЕЕ ЛЕКСИЧЕСКОЙ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ

Тезис о религиозно-философской доминанте творчества Ф. М. Достоевского давно стал безусловной точкой отсчета для исследователей. Однако в большинстве работ не проводится разграничения между христианством вообще и собственно русским православием в системе художественного мышления Достоевского.

Данное исследование является базой для дальнейшего анализа трех немецкоязычных переводов романа «Братья Карамазовы» с целью выявления специфики передачи в них феномена «русскости». Для этого мы выделяем смысловые узлы идиостиля Достоевского, свидетельствующие об органичной связи языка писателя с фундаментальными особенностями русской культуры и русского национального сознания, находим разнообразные средства их репрезентации в тексте романа и проводим сопоставительный анализ переводов данных фрагментов. Данная методология впервые применяется при сопоставительном анализе переводов. Новизна подхода заключается в раскрытии специфики диалога двух культур через художественный перевод на самом глубинном уровне – на уровне базисных составляющих национальной культуры, фундаментальных ценностных отношений, закрепленных в сознании народа.

В данной работе мы ставим цель исследовать православную картину мира в романе «Братья Карамазовы» как наиболее важный в ценностном отношении из содержательных пластов романа, выделить ее базовые концепты и формы их текстовой реализации.

Современная исследовательская парадигма обусловила огромную актуальность понятия «картина мира». Для нас безусловный интерес будут представлять такие понятия, как «национальная картина мира», «художественная картина мира» и «авторская картина мира».

При рассмотрении православной картины мира в романе «Братья Карамазовы» мы опираемся на такие базисные категории, как время, пространство, человек. Особо стоит говорить о ценностной составляющей картины мира как основе, значимой при анализе всех ее элементов. Не вызывает сомнения, что художественная картина мира конкретного произведения в большой степени подчинена авторской картине мира именно в зоне ценностных отношений.

Категория времени представляется не столь богатой в плане лексической экспликации в заданном аспекте, как две другие. С позиций нашего исследования важнейшим является время онтологическое. Действительно, все важнейшие события романа, все поступки, в том числе высказывания героев, рассматриваются в контексте вечности, с позиций абсолюта.

Категория пространства представляется исключительно интересной в перспективе православной картины мира романа. Мы бы хотели подчеркнуть принципиальную деталь – целостность видения Достоевским идеального пространства, коим, по его мнению, должна стать Православная церковь. На протяжении всего романа своеобразным фоном и символом спасительной веры является образ Храма. Таким

образом, ключевым концептом категории пространства в концептосфере православной картины мира романа будет являться концепт «ХРАМ».

Наиболее сложной и богатой из выделенных нами категорий мы считаем категорию человека. Применительно к интересующему нас аспекту православной картины мира мы считаем целесообразным выделить в ней подкатегорию «Бог», представляющую собой – в религиозной системе координат – неотъемлемую часть бытия человека. Включение данной подкатегории приводит нас к выделению концепта «ВЕРА», который служит соединительной нитью между человеком и Богом, а также между двумя пространствами – миром реальным, земным и «миром горним и высшим», «мирами иными».

В рамках названной категории необходимо остановиться на отношении человека к человеку. В Православной парадигме ключевым принципом такого отношения становится любовь к ближнему. Таким образом, еще одной важнейшей единицей концептосферы православной картины мира романа становится концепт «ЛЮБОВЬ».

Наконец, рассмотрение категории человека неизбежно приводит нас к включению такой составляющей, как «НАРОД». Подчеркнем, что православная соборность является важнейшим принципом православной веры, неразрывно связанным с самим характером русского народа.

Таким образом, концептосфера православной картины мира в романе идеологически строится на вышеназванных четырех концептах, задающих соответствующий аксиологический потенциал текста и получающих в лексической структуре романа множественное воплощение. По нашему мнению, стоит выделить следующие сопутствующие коннотации выделенных концептов:

1) ХРАМ: воплощение единения Бога и человека, мир Божий как храм, совершенство мира, постижение тайны связи мира земного и мира Божьего;

2) ВЕРА: святость, правда, нравственное совершенство, высшее начало в человеке, духовный подвиг, образ Христа;

3) ЛЮБОВЬ: деятельная любовь, любящее сердце в противоположность холодному рассудку, любовь к Божьему миру, эмоциональное переживание этой любви;

4) НАРОД: единение с народом, народная правда, соборность в противоположность индивидуализму, духовная миссия русского народа.

Концепт «храм» получает разнообразное воплощение в романе. Нередко само это слово употребляется в сочетании с прилагательным «Божий», что, безусловно, усиливает аксиологический потенциал данного концепта. Широкий круг текстовых реализаций данного концепта связан с экспликацией семантики «целостности мира», в частности в поучениях старца Зосимы. Текстовая реализация концепта «вера» связана с характеристикой иноческого пути, с народным восприятием носителей религиозного сознания и образа Христа. В этом ряду стоят такие словосочетания, как «духом твердый, нерушимо и просто верующий», «послушание, пост и молитва», «иноческий подвиг», «служение <...> правде и <...> подвигу», «чистота правды Божией». Человек, уверовавший в Бога и выбравший своей стезей служение ему, характеризуется как «совершенный». Иноческий путь описывается как «нравственное перерождение человека от рабства к свободе», «нравственное совершенство». В рамках православной картины мира смысловое наполнение христианской любви, любви к ближнему и ко всему Божьему миру реализуется прежде всего через описание эмоционального переживания данного чувства. Чрезвычайно частотным по-

нятием в романе Достоевского является «умиление». Кроме того, важной составляющей данного концепта является деятельный характер любви. Коннотации смыслового поля концепта «народ» реализуются в следующих текстовых репрезентациях: «православное сердце», «милостив народ наш и благодарен», «братолюбие и человеческое единение», «*отъединение* и *уединение*» (как противопоставление идеалу народности и соборности), «народ – богоносец», «воссияет миру народ наш». Важно, что единство народа достигается именно в единении веры: Алеша мечтает о времени, когда все люди будут «как дети Божии».

Как показал анализ словоупотребления в интересующих нас фрагментах романа, текстовые репрезентации концептов православной картины мира в романе «Братья Карамазовы» имеют четкую аксиологиче-

скую ориентацию, зачастую синтагматически связаны с лексемами возвышенной стилистической окраски и вследствие этого должны анализироваться в широком контекстуальном окружении, раскрывающем смысловую нагруженность и вариативность тех или иных коннотаций лексем-репрезентантов концептов. Важность проведенного анализа заключается, во-первых, в выделении единиц анализа для последующего исследования переводов, а во-вторых, в выявлении скрытых на первый взгляд компонентов значения лексических единиц, важных для понимания не только авторской, но и национальной картины мира.

На следующем этапе текстовые репрезентации выделенных концептов станут предметом исследования в трех разновременных немецких переводах романа.

## ДОСТОЕВСКИЙ – СТИВЕНСОН: МЕТАМОРФОЗЫ ПРЕСТУПЛЕНИЯ И НАКАЗАНИЯ

В 1885 году Ч. Л. Стивенсон прочитал «Преступление и наказание» (во французском переводе В. Дерели, вышедшем в 1884 г.; английский перевод появился только в 1886 г.). Роман произвел на Стивенсона сильное, почти болезненное впечатление; под его влиянием писатель в том же 1885 году создал рассказ «Маркхейм», в котором воспроизвел сюжетную схему совершенного Раскольниковым преступления, ряд психологических подробностей и основную моральную коллизию романа.

Этот факт неоднократно отмечался – с разной степенью аналитичности – в работах G. Kenneth, E. M. Eigner, Д. М. Урнова, Ю. П. Котовой, Г. В. Аникина, Р. Н. Поддубной и В. В. Проненко и др. Однако не вполне проясненным остается глубокое различие в разработке темы преступления и наказания, их причин и последствий Достоевским и Стивенсоном. На фоне прямых и намеренных литературных уподоблений, к которым прибегает английский писатель, данное различие особенно очевидно и значимо. Оно обусловлено стоящими за творчеством того и другого автора религиозно-этическими традициями (о чем кратко упомянул Д. М. Урнов) и принципиальными расхождениями в понимании проблемы преступления и наказания – ее объема, социального и антропологического смысла.

У Достоевского преступление не ограничено пределами *события* в сфере персонажа, не концентрируется в тесном ряде физических и психических *актов*, такое событие составляющих, – преступление предстает широким *направлением* умственной и волевой активности, тесно свя-

занным с идеологическими, историческими, общественными процессами. Главные для Достоевского вопросы: почему и как человек действует в этом направлении – и возможно ли пережить и нравственно переработать свой опыт участия в осуществлении зла. Причины преступления коренятся насколько в личности, в природе человека, настолько и в мироустройстве, что у Достоевского расширяет проблему преступления до метафизического объема. Соответственно расширяется и проблема наказания – до выхода на православный путь преобразования страданием, когда страдание личное переживается как общее и страдание общее – как личное. Все это событийно, идейно, психологически разветвляет и усложняет тему преступления и наказания до той степени, которая требует романного развертывания, вне чего, по Достоевскому, истинное понимание проблемы не может быть достигнуто.

Стивенсон исходит из того, что преступление есть нарушение равновесия в отношениях человека к Богу и к людям, а наказание – восстановление этого равновесия. Если преступивший осознает содеянное им как зло и принимает возмездие, нравственное и юридическое, он движется от зла к добру и искупает вину ценой своего главного личного достояния – свободы и жизни. Так разрешается проблема преступления и наказания для писателя, опирающегося на религиозно-этические постулаты пресвитерианства (а именно – шотландской версии кальвинизма) и на практическую мораль английского общества. Соответственно в его истолковании выпрямляется и сокращается путь лично-

сти от преступного намерения и совершения убийства к нравственной самооценке, раскаянию и волевому выбору морально должного. Данное содержание без остатка укладывается в единичное *событие*, происшедшее с одним человеком и состоящее из серии физических и психических *актов*, сосредоточенных в автономной сфере персонажа в небольшом временном промежутке. Для ускорения и рационального оформления рефлексии героя вводится персонификация его сознания – в образе таинственно появляющегося «неизвестного». Начальная неопределенность его, «чуждого земле и небесам», моральная двойственность суждений отражают натуру самого Маркхейма, которого добро и зло влекли с равной силой. Хотя тут же, под влиянием логики «неизвестного», герой признает, что он «опустился во всем» и находится во власти зла; вместе с тем он пытается найти оправдание в обстоятельствах жизни, которые сделали его «грешником поневоле». Согласно своей концепции человека Стивенсон вводит неременное допущение о противоположном свойстве личности героя: его истинная суть, утверждает Маркхейм, не выявлена и известна только ему и Богу и «письмена совести», скрывающиеся в глубине души, не

истреблены ложным разумом. Последнее испытание – предложение «неизвестного» довести зло до конца и скрыть преступление, убив вернувшуюся в дом служанку, – заставляет Маркхейма восстать против зла и обратиться к своему скрытому нравственному ресурсу: он принимает решение предать себя в руки правосудия.

Для изложения выдвинутой Достоевским проблемы преступления и наказания Стивенсону казалось необходимым и достаточным описать поступки и состояния персонажа в аналогичной ситуации в их сюжетной и психологической последовательности: намерение, убийство, страх, рефлексия, окончательный выбор. Ряд соответствующих эпизодов и литературно эффектных деталей составил небольшой рассказ и не предполагал иного жанрового развертывания. В этом объеме проблема преступления и наказания предстала разрешенной вполне, поскольку она у Стивенсона относится – как в этом рассказе, так и в подобных сюжетах его повестей и романов – к сфере автономной моральной личности, которая устанавливает свои договорные отношения с Богом и обществом независимо от мировых событий и смыслов.

## ДОСТОЕВСКИЙ И СОВРЕМЕННОСТЬ (ЧИТАЯ «ДНЕВНИК ПИСАТЕЛЯ»)

Немного есть книг, которые через столько времени сохранили бы своё значение для текущего дня, как это случилось с «Дневником писателя» Ф. М. Достоевского. И это значение не касается только вопросов художественного, поэтического, общечеловеческого, морального или философского характера, но и проблем международной политической и государственной жизни нашего двадцать первого столетия. Эти две проблемные линии связаны между собой доминантой «русской идеи», под знаком которой великий романист размышляет над судьбой России в её прошлом и современности и предсказывает её будущее, в котором мы живём теперь. Чтобы дойти до такого охвата времени в видении судьбы своей родины, писатель подходит и к этнической психологии, которая позволяет ему поставить вопрос, в чем состоит инаковость России среди других европейских народов и каковы следствия этой инаковости в самопознании России, в знании России другими народами и в манере этой страны вести себя в мире. При этом устанавливается типология пространства, где живём и мы, румыны, конструируется реакция России на этот сложный географический, этнический, религиозный и политический контекст, влияющий на всемирную историю.

Идея нашей работы заключается в том, что для понимания событий, происходящих в современном нам мире, следует, наконец, обратить внимание на некоторые мысли и замечания Достоевского. Они касаются русской этнопсихологии и того, что автор «Дневника» называет «восточным вопросом» (в его варианте проблемы Кон-

стантинополя как цитадели православия, которую надо снова завоевать). Мы выделяем следующие аспекты.

1. Мнение Достоевского о возможности для России вынести с успехом не только свои поражения, но и победы, не впадая в фатальный водоворот «отрицания и самоуничтожения».

2. Несоответствие между глубоким знанием русскими Европы и поверхностным знанием русских европейцами, которые воспринимают их ещё в контексте стереотипических представлений имагологии прошлых времен. Эта ситуация является неудобной в равной мере для Запада и для России, более того, она делает почти невозможным настоящий их диалог. Отсюда постоянное впечатление европейцев, что от России может прийти только опасность, мнение, не принятое немецким писателем Е. Юнгером, который считает, что действительная, удивительная сила русских может быть и не опасной. Он рекомендует прилагать больше усилий для познания друг друга.

3. Действительно опасна игра с инаковостью другого, будь то в смысле её переоценки или в смысле недооценки, и этот вопрос выявляет настоящее значение связи на уровне индивидов или народов, интенсивно выявляемой Достоевским.

4. Отождествление самосознания русского народа и идеи православия – специфически русская черта, и Достоевский в своем славянофильстве является главным её выразителем. «За дело православия» становится одним из центральных мотивов «Дневника писателя». Под этим углом зрения читаются Достоевским такие

исторические события, как Этерия, революции 1848 года, Крымская война, современная русско-турецкая война. Православная историософия Достоевского предопределена тем, как историческое им соотносится с духовным и надисторическим. Всё, что совершается человеком в духовном плане, имеет свой отклик в истории.

5. Можно указать, что сделало будущее с этой идеей, когда пытались строить историю, перевернув термины и исходя только из надисторической и сверхнародной идеи. Об этой опасности Достоевский предупреждал не раз в своих произведениях, особенно в «Бесах», да и в «Дневнике писателя», где говорится об идее социализма.

6. Как никто другой, Достоевский понимал специфику Балканского региона, где, кажется, сфокусировались все остатки истории, построенной на праве сильнейшего. Заболели агрессивностью и братья-славяне, среди которых конфликты разгорелись ещё в XIX веке. В связи с этой проблемой нас интересует особенно сила и тонкость предвидения великого писателя о том, что эти конфликты получают религиозный характер. Наше время дополнило его фактами этнических чисток, основанных на отождествлении конфессии и этноса.

7. Тогдашний восточный кризис внушил писателю мысль, что решение балканских вопросов является центральным

условием для реализации давно мечтаемого «европейского равновесия», которое, если оно мыслится только как политическое равновесие, станет новой «хитрой формулой» великих наций.

8. Замечая в подходах Достоевского к указанным вопросам великую долю *parti pris*<sup>1</sup>, мы не можем не признаться, что он ощупывал именно больные места своей современности и будущего европейской истории, оставляя открытыми замеченные проблемы. Спрашивая себя, найдутся ли когда-нибудь решения для них, мы обнаруживаем, что во всяком случае одно решение было указано Достоевским. Человек обязан, согласно двоякой своей натуре, божественной и человеческой, постоянно посвящать себя самоусовершенствованию, правде и красоте во всех их проявлениях.

«Дневник писателя» представляет нам верную радиографию всех указанных вопросов. В то же время он для нас выступает как самый чуткий сейсмограф национальной русской психологии, для которой основная ось – это великая вера в свою историческую судьбу, сопровождаемая постоянно такой же великой творческой силой. И нам кажется, что в этих свойствах этнопсихологии кроется основная причина той изоляции, которую русский народ пережил на протяжении своей истории и продолжает переживать и сегодня.

---

<sup>1</sup> Предвзятое мнение (фр.)

## ГЛУХОТА ИЛИ СПОСОБНОСТЬ К ДИАЛОГУ? (ДИАЛОГИЗМ СОЗНАНИЯ И МЕТАФИЗИЧЕСКОЕ САМООПРЕДЕЛЕНИЕ ГЕРОЕВ ДОСТОЕВСКОГО)

Диалогизм как отношение автора к героям, как взаимоотношения сознаний героев, как свойство сознания героев и как свойство идей героев – этот тотальный диалогизм произведений Достоевского, утверждаемый Бахтиным, не выдерживает проверки на эмпирическом материале романских текстов.

Наличие разговоров между героями или внутренних обращений героя к воображаемым собеседникам не есть диалогизм (понятие это не отрефлексировано в бахтинском контексте). В философском контексте эпохи диалог есть продуктивное отношение к ТЫ другого, встреча и рождение понимания, нового смысла (Вяч. Иванов, Ясперс, М. Бубер и др.)

Способность слышать, понимать и отвечать на реплики, идущие извне, есть одно из важнейших качеств сознания героев, которое непосредственно связано с их метафизическим выбором. Герои, находящиеся во власти «духа немом и глухого», обречены на глухоту и немому. Их идеи «неподвижны»: о Раскольникове это *пять раз* повторено всезнающим автором. Именно в ситуации Раскольникова показательна глухота сознания (и сердца). В силу плененности «трихиной», слышание Раскольниковым избирательно: в поле «зараженного» сознания проникает лишь то, что соответствует неподвижной идее. Это стоит подтвердить рядом ситуаций.

Притча Мармеладова о Страшном Суде – реплика, обращенная к неверующему сознанию Раскольникова, – не услышана. «Раскольникову давно уже хотелось уйти» – это все, что сообщает всеведущий автор

о реакции героя, который более глух, чем замолчавшие пьяницы в кабаке. Он прореагировал на Сонино «преступление» и безграничность «подлости» – привычный для него замкнутый круг мыслей. Притча же – это реплика автора, обращенная к читателю. Эпизод стал диалогом сознаний (пьяненький, грешник, осознающий себя таковым, – возвышенной души молодой человек, «переступивший», себя грешником не почитающий) – но именно для читателя, по воле автора. Диалог между героями отсутствует.

Именно для читателя, не для героя, проверяется и компрометируется идея Раскольникова – в диалогической соотнесенности с идеями других героев, Лужина и Свидригайлова. Сам Раскольников не соотносит свою мысль с откровенно порочной мыслью собеседников. Идею самоопределения главного героя поразительно *недиалогично*: опасная и разоблачительная для него близость идей не понята и спровоцировала лишь безотчетную ненависть (до острого желания убить). Именно для читателя – состоялся организованный автором диалог мировоззренческих ситуаций.

Чтение Евангелия Соней – еще один призыв к диалогу, но и эта реплика безответна. О непосредственной реакции Раскольникова автор, опять же, не говорит ни единого слова. Авторский взгляд: огарок свечи, убийца и блудница. Сам же убийца глух: после паузы, заполненной авторским наблюдением, он говорит Соне – о воле и власти, о муравейнике. Здесь глухота, более того, профанация диалога (в романе

можно отметить разного уровня диалогические профанации).

Идея Раскольниковова, вопреки Бахтину, никогда не «утрачивает» «свою монологическую абстрактно-теоретическую завершенность» – вплоть до момента, когда сознание героя освободится от властного присутствия «трихины», или же беса, благодаря сверхрациональному вмешательству.

Одержанность идеями у Достоевского есть нешуточная опасность. Это, согласно духовному диагнозу Сони, богооставленность и преданность дьяволу. Прежде всего пленен ум героя, в сердце же клубятся по отношению к миру – злоба, раздражение, презрение, ненависть, ярость, бешенство, исступление, порой желание убить (около 200 цитат с названными словами).

Итак, уже в «Преступлении и наказании» очевидно: авторская стратегия по отношению к читателю есть постоянно провоцируемый автором **для читателя** диалог ситуаций. **Для героя** в «Преступлении и наказании» диалог как таковой невозможен (из многих разговоров состоялись – как диалоги – лишь в отдельных фрагментах разговоры с Дуней и с матерью, но и в них идея героя оказалась непререкаемо самодостаточной).

Носители «проникновенного слова» способны сказать другому нечто на всю жизнь («Отца убил не ты») – здесь Бахтин прав. Нужно добавить, что у Достоевского героями диалогического общения являются носители христианского сознания. Герой-христианин способен не только на участное понимание другого, но он, прозревая истину о другом, отвечает на глубинный вопрос собеседника, заданный или не заданный. Открытость для каждого человека, обращенность к «ты» другого – важнейшие черты князя Мышкина. Он всем внемлет и отвечает – ему ж нет отрыва. Подлинный же гений диалога – старец Зосима. Предельное условие истинного диалога с другим человеком – праведность. В ее меру реализуются в мире Достоевского диалогически проникновенные ситуации между сознаниями (Соня, князь Мышкин, Тихон, Алеша, Зосима). Метафизическое измерение здесь необходимо: диалог с человеком (любовь к ближнему) и диалог с Богом (любовь к Богу) соотносятся с неизбежностью.

Итак, полюса глухоты и диалогичности сознания таковы: с одной стороны, одержимость злом самочинного и закрытого в себе «Я» – с другой, свободное и открытое «Я», подчиненное Христову закону, вмещающее весь мир.

## КУЛЬТУРНЫЙ УНИВЕРСАЛИЗМ И ПРОБЛЕМА ТОЖДЕСТВЕННОСТИ. РОМАН «ИДИОТ» Ф. ДОСТОЕВСКОГО И КИНОКАРТИНА «КУКЛЫ» Т. КИТАНО

Одной из основных проблем современных дисциплин, ставящих перед собой цель адекватно описать современный менталитет, является определение взаимозависимостей противоположных тенденций: с одной стороны глобализации, стремления к формированию универсальной цивилизационной модели, с другой же – защиты «локальности», национальной культуры перед «агрессией» упрощенно усваиваемых, воспринимаемых как чужие, идей западного мира.

На фоне коренных преобразований и кризисов основных культурных, философских, этических и эстетических парадигм, пересмотра традиционных ценностей, находящихся выражение в аномалиях постмодернистской эпохи, одними из наиболее основополагающих являются вопросы, касающиеся индивидуальной и коллективной тождественности. Неизвестное раньше открытие границ и возможность не регулируемого извне общения между личностями и обществами, взрывообразное повышение количества контактов между представителями различных культур, несомненно, создают возможность диалога и понимания, способствуют однако также возникновению недоразумений и конфликтов.

Индивидуальная и коллективная тождественность вынуждены таким образом формироваться в беспрестанном соприкосновении с Другим, чужим, в ситуации постоянной необходимости определять свое к этому Другому отношение, постоянно одобрять или отрицать. Характер этих отношений современные исследова-

тели определяют с одной стороны как диалог цивилизаций, экспонируя необходимость межкультурного исследования ценностей, с другой же точки зрения современная ситуация определяется как «столкновение цивилизаций».

Самюэль Хантингтон, автор известной во всем мире монографии, открыто убеждает, что в формирующемся на наших глазах мире главным источником конфликтов будет не религия, идеология, даже не противоположные экономические интересы: разделительная линия находится между культурами, которые формировались на иных цивилизационных фундаментах и ценностных системах.

Несомненным достоинством работы американского ученого является обращение особого внимания на проблему глубины и прочности воздействия западной культуры, на то, что основные для нее понятия (свободный рынок, кодифицированный закон, права человека, индивидуализм, демократия и др.) в большинстве случаев функционируют лишь поверхностно, тогда как главными показателями европеизации являются стиль повседневной жизни, одежда, консюмеризм и развлечения типа МТВ и Голливуда. Более того, в разных районах мира наблюдаются тенденции акцентировать ценности оригинальной национальной традиции и локальной культуры (например, вновь получившее значение евразийство).

В настоящей работе основное внимание обращается именно на значение диалога с менталитетом Запада в структуре произведений, относящихся к разному

времени и месту, в которых углубленный анализ ключевых образов и идей (личность, традиция, слово, искусство и красота, время, комплекс смирение-самоуважение и др.) позволяет обнаружить функциональные сходства смысловых оппозиций, заключенных как в романе русского классика, так и в фильме современного японского режиссера.

Карнавализованный мир Петербурга XIX в. и современной Японии, мир «вечного настоящего и вечных изменений», уничтоженной традиции и «стертого горизонта будущего», способствует реификации человека, от которого требуется унифицированная форма поведения (отклонение от норм считается неразумным в обоих анализируемых произведениях); личность – лишенная контакта с «почвой» – подвергается распаду, становится пустой формой, человекообразной маской, куклой, нуждается во все более интенсивных ощущениях (анэстетизация), живет сплетнями и не своей жизнью. Деграция личности влечет за собой атомизацию общества, которое не в состоянии определить цели своего существования, как номады (определение З. Баумана), странствует без цели.

«Сумасшедшее» поведение Мышкина и связанных веревкой нищих из фильма «Куклы» должно в этом контексте восприниматься как сакрализованная репетиция архетипов (нацеленность в прошлое) и единственный в данной ситуации способ

сохранения тождественности – через обращение к Вечному, незыблемому, не поддающемуся деградирующему влиянию повседневности. Наперекор отождествляемому с западным менталитетом стремлению возвысить себя, логика юродивого, ребенка, Дон Кихота (князь Мышкин, Матсумото, женщина в парке) указывает на насущную необходимость смирения, а прежде всего ответственности за Другого (в понимании Левинаса). В ключе ответственности следует интерпретировать и открытую структуру «Идиота» и «Кукол» – как активизацию свойств воспринимателя, который благодаря вовлечению в материю текста, потенциально в состоянии совершить «качественный скачок», преодолеть экзистенциальную безвыходность.

Метод сопоставительного анализа произведений разных эпох создает, по нашему мнению, возможность более адекватно проследить механизмы диалога с цивилизационной моделью, претендующей стать универсальной, на разных стадиях этого процесса, а также указать на постоянность дилемм, возникающих в ситуации распространения индивидуализма в обществах, в которых традиционно преобладало коллективное начало. Творчество Федора Достоевского обнаруживает, таким образом, свою постоянную возможность составлять «понятийный ресурс» для дискуссий о самых существенных проблемах современности, быть своеобразным культурным кодом нашего времени.

## АРХЕТИПИЧЕСКИЙ ОБРАЗ ИТАЛИИ В ТВОРЧЕСТВЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

В русской литературе XIX в. образ Италии, воспетой поэтами пушкинского круга и опоэтизированный художниками, приобрел архетипические черты. Италия воспринималась как страна вечной весны, юности европейской цивилизации, страна любви и высокого искусства – словом, *земной рай*. Черты этой литературной Италии узнаваемы в творчестве А. С. Пушкина, Е. А. Боратынского, П. А. Вяземского, И. И. Козлова, Д. В. Веневитинова, М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя, Н. П. Огарева, А. Н. Майкова, И. С. Тургенева. В докладе предполагается краткий обзор основных мотивов и образов *Италии* в русской литературе.

Со второй половины XIX века в русской словесности архетипический образ Италии приобрел черты литературной завершенности. Это хорошо прослеживается на примере творчества Ф. М. Достоевского. В мире, созданном романтическим воображением героя «Белых ночей», Италия предстает как страна-мираж, страна-избавление, вожденная Аркадия. Появление итальянского мотива в повести предвещает романтическую встречу с незнакомкой. Несомненно романтическое происхождение и у мотива бегства в Италию. В «Петербургских сновидениях в стихах и прозе» мечта о бегстве в Италию – такой же признак романтичности натуры, как чтение Шиллера. Италия может контаминироваться и с Испанией, выступая одной из разновидностей романтического клише («мирты, лимоны» и «голубое небо» в повести «Дядюшкин сон»). Марья Алексевна не была в Италии, но обнаружила

некоторую, хотя и весьма поверхностную начитанность в русской романтической поэзии.

Литературными штампами вызвано и появление литературных персонажей-итальянцев, которые наделялись типичными чертами «рокового героя», носителя бурных страстей или рокового начала («Неточка Незванова», «Игрок»).

В то же время мотив итальянского путешествия, предпринятого для поправки здоровья, имеет реалистическую подоплеку, связанную с уже сложившейся традицией в русской культуре. Мотивы итальянского путешествия мелькают в романах «Братья Карамазовы» и «Униженные и оскорбленные».

Формой литературного «освоения» Италии в художественном мире Достоевского являются и упоминания Рима, сопутствующие, как правило, философским и политическим спорам героев («Бесы», «Подросток», «Братья Карамазовы»).

Итальянская литература для Достоевского – это прежде всего Данте. Следует отметить не просто интерес писателя к Данте, а глубокую, типологическую связь между «Записками из Мертвого дома» и «Божественной комедией».

Одной из форм освоения итальянского культурного пространства в творчестве Достоевского выступают неожиданные сравнения и аллюзии («Петербургская летопись», «Униженные и оскорбленные», «Село Степанчиково и его обитатели», «Петербургские сновидения» и др.) Итальянские мотивы, реминисценции и аллюзии у Достоевского складываются во

фрагментарную, но вполне определенную картину усвоения итальянской культуры русской классической литературой.

В докладе также анализируется итальянская тематика в эпистолярном и публицистическом наследии Достоевского.

**«ЛОЖЬ РОМАНТИЗМА И ПРАВДА РОМАНА»:  
ЧТО ОБЪЕДИНЯЕТ СЕРВАНТЕСА, ДОСТОЕВСКОГО,  
СТЕНДАЛЯ И ПРУСТА?  
(О МИМЕТИЧЕСКОЙ ТЕОРИИ РЕНЕ ЖИРАРА)**

Антропологическая теория франко-американского философа Рене Жирара, которая все больше завоевывает умы в Америке и в Европе (в России она пока известна недостаточно – из десятков книг на русский переведена пока всего одна – «Насилие и священное»), появилась на свет благодаря его изучению классического романа девятнадцатого века.

Молодой ученый, преподававший французскую литературу в университете штата Индиана, первоначально хотел сделать свои лекции интересными для вполне далеких от европейской классической культуры американских студентов. Поэтому он решил произвести синтез: рассмотреть, что **объединяет** самые значительные литературные произведения этого периода («Дон-Кихота» Сервантеса он включил как непосредственного предшественника современного романа), а не что их **различает**, как было по преимуществу принято у американских критиков. Он решил, что их объединяет **миметическое желание** и его **метаморфозы**. Это открытие привело Жирара в дальнейшем к выработке одной и самых впечатляющих антрополого-философских теорий XX века. Философа часто критиковали именно с антропологической точки зрения, заявляя, что он не был ни антропологом, ни философом-этиком. Это правда, он был прежде всего историком (выпускником Школы Хартий в Монпелье) преподавателем французской литературы. И как раз его пример показывает, что именно внимательное чтение ве-

ликих литературных произведений может стать толчком к тому, чтобы не только по-новому увидеть и универсально описать некоторые явления – начиная с банального любовного треугольника и кончая происхождением религий, механизмом жертвоприношения, причинами социальных и природных катаклизмов – но объединить их в целостную и работающую систему, которая убедительно опишет состояние современного человечества.

Именно творчество Достоевского (в сопоставлении с романами Стендаля, Пруста, Флобера) стало для Жирара основой для развития теории миметического желания. Его взгляд на литературу – это взгляд исторический, он рассматривает великие романы XIX и XX века в свете уравнительной революции, наследником которой стал этот век. Стендаль задает вопрос: почему люди несчастливы при демократии? Ответ: они несчастны от того, что постоянно сравнивают себя с другими, желают одного и того же, будучи слишком похожими друг на друга. Особенно наглядно это предстает для Жирара в творчестве Достоевского, которому философ посвятил две книги: «Достоевский: от двойничества к единству» (1963) и «Критика в подполье» (1976), а также главу в сравнительно поздней работе «Неузнанный голос реального» (2000). Позже Жирар стал говорить, что миметическая теория с большей очевидностью подтверждается творчеством Шекспира или Пруста. Но факт остается фактом: именно изучение романов и по-

вестей Достоевского стало для Жирара творческой лабораторией по разработке его идей.

Жирар видит романы Достоевского и его великих собратий по перу как храмы, в самой структуре которых заложено «обращение в литературу», то есть реалистический роман по Жирару – это такой роман, в котором автор показывает ложность и тщету первоначальных верований своего героя и приводит его, чаще всего на пороге смерти, к открытию новой, истинной жизни, смысл которой лежит за пределами того, что поддается описанию в романе. Так, Дон Кихот перед смертью признается, что всю жизнь читал не те книги, Жюльен Сорель у гильотины понимает, что любил мадам Реналь настоящей любовью, Раскольников «воскресает» для новой жизни. Но эта метаморфоза не просто литературный прием, она должна произойти также и с автором, автор должен пережить своеобразное «обращение», чтобы удостоиться нового зрения, свободного от иллюзий и заблуждений (которые лежат в основе собственно «романтической» литературы). Археология желания также демистифицирует идею «романтической любви».

Далее я хочу рассмотреть роман «Бесы», который Жирар как раз подробно не

анализировал. Он представляется написанным словно бы специально по предложенной философом схеме, которая и не схема вовсе, но универсальный закон внутреннего устройства человека и общества, которое он созидает в процессе истории. Здесь на первый план выступает вопрос насилия и «жертвенного кризиса».

Теория Жирара в поверхностном и предвзятом изложении может выглядеть слишком простой (как ее иногда излагают русские и западные критики), дающей очевидное объяснение происхождению зла. Есть соблазн обвинить его в редукционизме, что часто и делалось. На самом деле его теория сложна и многоступенчата, потребовалось бы много часов, чтобы раскрыть разные ее аспекты. При этом Жирар как будто бы не открывает ничего нового, он просто хочет открыть нам глаза на хорошо (но на самом деле плохо!) известные вещи, которые мы не устаем поминать в обыденной речи: «любовный треугольник» или «козел отпущения». Но оказывается, что эти банальные вещи таят в себе потрясающие истины, скрытые, как говорит Жирар, «со времен основания мира». Мы можем признавать или нет теорию Жирара, но не можем не считаться с ее наличием.

## DEMONIZATION OF EAST/WEST IN DOSTOEVSKY'S *THE DEVILS* AND THOMAS MANN'S *THE MAGIC MOUNTAIN*

In 1919 Hermann Hesse wrote: "The ideal of the Karamazoff, primeval, Asiatic and occult, is already beginning to consume the European soul." This quotation from Hesse's essay *The Brothers Karamazoff or The Downfall of Europe* articulates a prominent trend of the German literature around the turn of the century, that was to associate decadence of Western European society with Eastern European influence, and in particular with the influence of Russia. One of the most poignant literary metaphors of this tendency is Thomas Mann's novel *The Magic Mountain* (1924) where clear parallels are drawn between illness, the Dionysian and Russian influence. Conversely, in Russian literature of the late nineteenth century the decay of Russian society and the spread of nihilism and radicalism were attributed to the effect of Western European ideas, as aptly illustrated in Dostoevsky's novel *The Devils* (1869).

It is intriguing that in both Dostoevsky's and Mann's texts the external influence of a different culture is associated with the intrusion of the *demonic*. This gives rise to several questions: What triggers the interest in demonic imagery in the modern age when people do not believe in demons any more? Why does East/West become the subject of demonization? What nationally specific cultural and literary legacy is evoked in the depiction of the demonic by Mann and Dostoevsky? Can Dostoevsky's demonic imagery be treated as a paradigm for German modernists in the portrayal of the diabolic?

Dostoevsky's *The Devils* and Mann's *The Magic Mountain* are political, philosophical and historical novels reflecting on transitional periods in the history of Germany and Russia.

At first glance these two texts do not show any particular connections, and in fact they have not been comprehensively discussed in relation to each other in secondary literature. The aim of this project therefore is to analyze the thematic and structural similarities between the two texts for the case of influence, but also to investigate the differences in the construction of the demonic and in the treatment of the opposition of East and West in Dostoevsky's and Mann's texts.

Dostoevsky's and Thomas Mann's novels share a great deal in regard to major themes, setting, and narrative techniques. Both novels are about the disease and the demise of their societies. The major conflicts between the characters revolve around the differences between the cultures of East and West, namely of Europe and Asia, and touch upon the following polarities: the opposition of spirit and nature, death and life, reason and drive, individualism and communality. The main events of the both novels are set in small remote places which gradually turn into the battlefield of opposing ideologies fighting for the soul of the main characters, and into the demonic 'vaudeville' on the eve of major historical events: the First World War which starts on the last pages of Mann's novel, and the Russian Revolution which is prophesied by Dostoevsky in *The Devils*.

The demonism of the main characters in Dostoevsky's novel is generally linked to the erosion of the national identity through the connection to the West. The demonic in Thomas Mann's *Magic Mountain* is constructed in terms of both Russianness and femaleness.

Another parallel between *The Magic Mountain* and *The Devils* is that the demonic comes into focus primarily in two episodes: these are a dream vision and a carnival. What interests me in this context, is why a carnival and a dream scene are designed as essential culminating points in the narrative structure. Why do a dream and a carnival provide the ideal breeding-ground for the demonic? These questions deserve careful analysis in terms of Freudian dream theory and Bakhtin's theory of carnivalesque.

The demonic appears as an indispensable construct in Russian and German literature. Thus the aim of this project is to analyze its function in connection with the opposition of

East/West in Mann's and Dostoevsky's novels. Is demonization invoked as a form of separation of the other, or as a means of the construction of the national identity? Or is it simply an attempt to account for the chaotic present?

While reflecting on these questions I will focus on to the key phrase from Dostoevsky's *The Devils*: the response of the monk Tikhon to Stavrogin's question about the existence of evil: "*Devils undoubtedly exist, but our understanding of them can vary considerably.*" I believe that the results of my investigation will produce new insights into the literary and cultural traditions of Russia and Germany, as well as into their inter-cultural relationships.

*Ирина Кузнецова*

## ДЕМОНИЗАЦИЯ ЗАПАДА И ВОСТОКА

### В «БЕСАХ» Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО И «ВОЛШЕБНОЙ ГОРЕ» Т. МАННА

«Идеал Карамазовых, первобытный, азиатский и оккультный, уже начинает поглощать европейскую душу». Эта цитата из эссе Германа Гессе «*Братья Карамазовы, или Закат Европы*» (1919) ясно определяет заметную тенденцию немецкой литературы рубежа веков, а именно, стремление ассоциировать упадок западноевропейского общества с восточноевропейским влиянием и, в особенности, с влиянием России. Одной из самых острых литературных метафор этой тенденции является роман Томаса Манна «*Волшебная гора*» (1924), в котором параллели, проводимые между болезнью, дионисизмом и русским влиянием, вполне очевидны. Что же касается русской литературы конца XIX века, то здесь, наоборот, разложение российского общества, распространение нигилизма и радикализма тесно связываются с проникновением западноевропейских идей, что соответствующим образом и проиллюст-

рировано в романе Достоевского «*Бесы*» (1872).

Любопытно, что в текстах обоих писателей, как Достоевского, так и Манна, внешнее влияние иной культуры ассоциируется с вторжением демонического начала. В этой связи возникают следующие вопросы: Чем вызван интерес к демоническому в пост-просвещенческий период, когда люди больше не верят в демонов? Почему Запад и Восток становятся объектом демонизации? Каким специфическим национальным и литературным наследием обусловлено описание демонического у Манна и Достоевского? Правомерно ли демоническую образность Достоевского рассматривать как некую парадигму для изображения демонического у немецких модернистов?

«Бесы» Достоевского и «Волшебная гора» Манна – политические, философские и исторические романы-размышления над

переходными периодами истории Германии и России. На первый взгляд, два этих текста не обладают сколько-нибудь очевидной связью и, фактически, никогда не сопоставлялись друг с другом в критической литературе. Целью настоящей работы в данной связи является анализ общих тематических и структурных параллелей между двумя текстами на предмет влияния, а также исследование различий в поэтической конструкции демонического и в интерпретации оппозиции «Запад-Восток» у Достоевского и Манна.

Роман Достоевского и Томаса Манна имеют много общего в трактовке основных тем, организации и повествовательной технике. Оба эти романа повествуют о болезни и упадке российского и немецкого обществ. Основные конфликты персонажей сконцентрированы вокруг различий между культурами Запада и Востока, а именно Европы и Азии, и касаются следующих полярностей: оппозиций духа и природы, жизни и смерти, рассудка и чувства, индивидуализма и коллективизма.

Главные события обоих романов берут свое начало в маленьких отдаленных местах, которые постепенно превращаются в поля сражений противостоящих идеологий, борющихся за души главных героев, и в демонический «водевиль» на пороге грандиозных исторических событий: Первой Мировой войны, которая начинается на последних страницах произведения Манна, и русской революции, пророчески предсказанной Достоевским в «Бесах».

Демонизм центральных персонажей в романе Достоевского главным образом связан с разложением национальной

идентичности как следствие контакта с Западом. Демоническое в «Волшебной горе» Томаса Манна представлено как в русском, так и в женском начале. Другой параллелью между «Волшебной горой» и «Бесами» является то, что демоническое в них фокусируется преимущественно в двух эпизодах – сцене сна и карнавале. В данном контексте меня интересует следующее: почему карнавал и сцена сна организованы как основные кульминационные точки повествовательной структуры? Почему сон и карнавал создают идеальную питательную почву для демонического? Эти вопросы заслуживают тщательного изучения в связи с теорией сновидений Фрейда и теорией карнавализации Бахтина.

Демоническое возникает как неотъемлемый конструкт в русской и немецкой литературе. Таким образом, цель настоящей работы – анализ функции демонического в связи с оппозицией «Запад-Восток» в романах Достоевского и Манна. Мы попробуем ответить на следующие вопросы. Является ли демонизация одной из форм отличия от «другого» или она есть средство создания национального характера? Или же это просто попытка объяснения хаотичности настоящего? Размышляя над этими вопросами, я постараюсь придерживаться ключевой фразы в ответе монаха Тихона на вопрос Ставрогина о существовании зла: «Бесы существуют несомненно, но понимание о них может быть весьма различное».

*Авторизованный перевод С. И. Патрикеева*

## ДОСТОЕВСКИЙ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ВОСПРИЯТИИ Б. БОЖНЕВА

В поэме поэта-эмигранта первой волны Б. Божнева «Утро после чтения “Братьев Карамазовых”» представлен образ человека, находящегося под впечатлением от прочтения романа Достоевского. Интересен образ автора в поэме. Это не привычное субъективированное «я». Подобно традиционному роману, в лиро-эпическом произведении Божнева автор говорит в третьем лице, описывая и героев «Братьев Карамазовых», и человека, только что прочитавшего Достоевского. Более того, он обращается к персонажам романа (например: «Иван, Иван, почисть сюртук суконовый...»<sup>1</sup>), тем самым усугубляя ощущение объективного присутствия мира Достоевского с его героями и читателя его романа. Они существуют одновременно, причем композиция такова, что границы между описанием читателя Достоевского и героев Достоевского размыты. Эмоции и действия персонажей «Братьев Карамазовых» смешиваются с эмоциями прочитавшего роман. Форма третьего лица поэмы Божнева укрупняет замысел, создает эффект **реальности** мира романа Достоевского, в той же степени, как реален человек, читающий роман.

Таким образом соединив мир художественный с миром первичным, Божнев создает свой мир, где он реализует свое чувство и видение, завораживающее, суггестивное.

Подобно Достоевскому, Божнев видит отражение предметов и явлений один в другом. Уже первая строфа становится «зеркалом» для второй. Образы как бы повторяют друг друга, испытывая некое изменение. «В печи горят березовые рощи»

(1 строфа) – «Нерассыпавшийся перст / Средь пепельницы пепла указывает» (2 строфа) – визуальное сходство полена в печи и пепла от сигареты в пепельнице. «Стакана чая хладный веник тощий / *Бессонницы* уж замечает след...» (1 строфа) – «Тот след <...> *Хождение* по комнате связует, / Но *путь бессонный* не имеет *верст...*» (2 строфа; курсив мой – О. Л.). Буквальное понимание текста ясно: человек не спит и читает «Братьев Карамазовых», он курит, пьет чай, но так увлечен, что сигареты прогорают, чай остывает. А вот повторяющимися, отражающимися друг в друге образами, однокоренными словами, стыками внушается образ неизмеримого пути, бессонных верст, колоссальной внутренней затраты, огня-пожара («березовые рощи»), которые вершат свою работу: преобразуют, перевоплощают, пересоздают все вокруг.

Третья и четвертая строфы опять как бы глядятся друг в друга. «Светает» в третьей строфе – «освященный стол» в четвертой; «темнеет мел, светлеет уголь» в третьей – «темнота угла» в четвертой; «Свой *решает теоремы угол*» в третьей – «Темнота *угла / Решала* углубленный свой *цисoid*» в четвертой; «Одна из этих теорем – *покой*» в третьей – «Он чувствовал баюканье *покоя*» в четвертой (курсив мой – О. Л.) Преображающая сила огня заставляет потемнеть мел, посветлеть уголь, достичь покоя, решив великие теоремы. Звуковые повторы и рифмовки со словами «уголь», «угол», «угла» заставляют видеть в них общее, это будто навязывается читателю. Действительно, «березовые рощи» превратились в «уголь», и это совершилось в «уг-

лу». Пока образ угла соотносится благодаря кольцевой рифме с образом «освященного стола», то есть там, где лежит роман Достоевского – именно здесь этот пожар. Однако угол в следующих строфах превращается в сумрачный конец кабинета: «В тот кабинета сумрачный конец, / Где в раму вставлены большие тени, / Ведущие, как темные ступени, / К тому лицу, в котором есть венец...» Образ иконы, Христа, мученика (Божнев видит «венец в его лице») будет соотнесен с образом света лампы, к которой возвращается читатель Достоевского.

На поверхности лежит соотнесенность образа Спасителя и Достоевского, вокруг книги которого «ореол чтения». Свет, идущий от лампы, превращается в венец вокруг лежащей на столе книги. Казалось бы, ясна образная мысль Божнева: автор «Братьев Карамазовых» христоподобен, читатель идет вслед за ним, пытаясь также подражать Христу, отсюда «версты», «ступени», ведущие «к тому лицу, в котором есть венец». Тогда роман становится своеобразной «лестницей» к вере, Богу. Вспомним известное у Достоевского: «Христос весь вошел в человечество, и человек стремится преобразиться в я Христа как в свой идеал» (курсив автора).<sup>2</sup> Однако Божнев заставляет героя поэмы, читателя Достоевского, совершать странные перемещения в пространстве. Поэт явно обозначает направления, траектории. И это не узкие и прямые пути – это «цисоид» (алгебраическая кривая), которая предстает в качестве трудно решаемой теоремы, это путь «от освещенного стола» к иконе и путь «обратно», «в лампы свет свернув»

(выделено мной – О. Л.). Таким образом, прямого пути от Христа к роману Божнев не видит. Путь обратно, в сторону – вот кривая, ведущая от иконы к «Братьям Карамазовым». Дальше Божнев назовет «раскрытый том» Достоевского «цепью страсти для кадила веры». И действительно, страсти Карамазовых, со всей поэтической силой суггестивного божневского слова представлены в романе – и Федора, и Ивана, и Смердякова.

Для поэта-эмигранта Б. Божнева Достоевский становится не художником слова, не автором романа, а самим духом, метафизической реальностью, ведущей через посредство произведений ко Христу и обратно, к своим страстям, для испытания веры, а точнее, для установления её **реальности**, обнаружения онтологии собственного духа.

Обнаруживая в своей поэме принцип отражений, как бы дwoящихся образов, текучих, дрожащих, переходящих один в другой, повторяющихся в разных пространствах с разными акцентами и контекстами, Божнев создает единый мир, в котором соотносимы все существа и события, всё движется единой первоосновой, Единым Духом, а в художественном мире поэмы «Утро после чтения “Братьев Карамазовых”» этим духом становится Достоевский.

---

<sup>1</sup> Божнев Б. Элегия эллическая. Избранные стихотворения. – Томск, 2000. С. 127. Далее текст поэмы цитируется по этому изданию.

<sup>2</sup> Собрание мыслей Достоевского / Сост. и авт. предисл. М. А. Фырнин. М.: Изд. дом «Звонница-МГ», 2003. С. 79.

## Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ – И. С. ШМЕЛЕВ – М. В. НЕСТЕРОВ: ТОЧКИ СОПРИКОСНОВЕНИЯ

Наша задача – выявить общие черты между романами Ф. М. Достоевского, прозой И. С. Шмелева и живописью М. В. Нестерова. При этом в свете поставленной цели из наследия Нестерова мы рассматривали лишь картины дореволюционного периода, а при обращении к Шмелеву, напротив, обратились к произведениям эмигрантского этапа творчества.

Известно, что Нестеров делал иллюстрации к произведениям Пушкина, Лермонтова, Достоевского (рисунки к «Запискам из Мертвого дома»). Однако он сам признавался: «Я никакой иллюстратор, ничего здесь не умею и много здесь нагрешил». Поэтому более интересно, на наш взгляд, проследить творческие взаимосвязи между художником и писателями, выразившиеся опосредованно. Тем не менее примечательно, что, иллюстрируя роман «Евгений Онегин», Нестеров главной фигурой сделал образ Татьяны – любимой героини Достоевского, о которой он так проникновенно говорил в речи о Пушкине.

Живописи Нестерова в целом свойственна тяга к сближению с литературой, в его картинах есть выраженное сюжетное начало, их можно «рассказать» (что нередко делал и сам автор). Так, он давал вторые названия своим полотнам (представляющие, как правило, евангельские цитаты), например, «Лисичка» имеет подзаголовок «На земле мир, в человецех благоволение». Ряд картин художника навеян романами П. И. Мельникова-Печерского «В лесах» и «На горах». Интересно отметить, что после прочтения этих произведений Нестеров, по собственному выражению, «задумал написать роман в картинах», однако «свой», а

не следуя за писателем. К сожалению, идея художника до конца не была осуществлена.

При рассмотрении образно-тематического строя произведений всех авторов нами было выявлено обращение к теме русского старчества и художественное воссоздание образа старца (Макар Долгорукий в «Подростке», Тихон в «Бесах», Зосима в «Братьях Карамазовых» – Варнава Гефсиманский в «Богомолье», очерке «У старца Варнавы» и последнем романе «Пути небесные», ряд образов старцев на страницах «Старого Валаама», картины Нестерова «Пустынник», 1888-1889, «Под благовест», 1895, «Схимник», 1910, «Лисичка», 1914, «Старец», 1914 и др.). Идея «Пустынника», принесшего художнику известность, зародилась в нем тогда, когда, перечитывая «Братьев Карамазовых», ему захотелось сделать иллюстрации к главе о старце Зосиме.

Изображение состояния молитвенной тишины, покоя и гармонии позволяет провести параллели между отдельными страницами «Старого Валаама» и картинами «Пафнутий Боровский», 1890 (другое название «Старец удит рыбу») и наиболее ярко – «Молчание», 1903 (которая написана, как известно, под впечатлением от поездки в Соловецкий монастырь).

Любимые герои Достоевского, Шмелева и Нестерова обладают качеством, которое высоко ценили сами авторы, – духовной красотой. Как известно, и писатели, и художник, будучи людьми творческими, обладали страстной, эмоциональной натурой, но идеалом ставили личность умиротворенную и внутренне гармонич-

ную. Именно такой человек – носитель Божьей благодати – и мог стать нравственным ориентиром для русского народа (Зосима, Варнава Гефсиманский, Сергей Радонежский и др.). Нестеров отмечал: «Меня тянуло, как художника, к типам положительным».

Особым ответвлением темы старчества является мотив водительства, руководства мудрого старца над неопытным юношей (наставления Макара Аркадию, Зосимы Алеше, Варнавы Ване и др.). У Нестерова эта идея выражается в частом изображении на полотнах молодого и старого иноков («Под благовест», «Молчание»), а в «Старом Валааме» мотив послушания, «отсечения своей воли» становится одним из ведущих при изображении монастырской жизни.

В этой связи закономерным является обращение и писателей, и художника к образу монастыря, восприятие его как духовного центра, спасительного пристанища («Бесы», «Братья Карамазовы», «Богомолье», «Старый Валаам» и др., картины «Под благовест», 1895, «Великий постриг» 1897 – 1898, «Молчание», 1903 и др.).

Особое место в творчестве трех художников занимает образ мальчика/ юноши как воплощение чистоты и устремленности к вышнему, горнему: Алеша Карамазов, Ваня из «Богомолья» и «Лета Господня», герой картин «Видение отроку Варфоломею», 1889 – 1890, «На Руси» (другие названия «Душа народа», «Христиане», 1915 – 1916). Своих любимых героев они наделяют детским восприятием мира в сочетании с простотой и естественностью и улыбкой (Макар Долгорукий, князь Мышкин, Алеша Карамазов, Горкин, старец Варнава, Ваня, «Пустынник» Нестерова: «Мне казалось: есть лицо – есть и картина; нет нужного мне выражения умиленной старческой улыбки – нет и картины»). Здесь можно вспомнить слова Еван-

гелия, которые выражают основное настроение картины Нестерова «На Руси»: «Если не будете, как дети, не войдете в Царствие Небесное», – и комментарий самого художника: «Мальчик, разумеется, и придет первым в Царствие Небесное».

Интересно отметить тот факт, что портретная характеристика Сони Мармеладовой и князя Мышкина роднит их с образом Варфоломея на картине Нестерова «Видение отроку Варфоломею»: в их облике подчеркивается хрупкость, болезненность, голубые глаза (как известно, натурой для Варфоломея была крестьянская девочка, больная чахоткой).

Общим идеалом Достоевского, Шмелева и Нестерова стало представление о гармоничном слиянии человека и природы («схимонахи обретаются, в лесах живут, как звери полевые, хвалу Господу воздают», – писал Шмелев в «Старом Валааме»). Эта мысль о примирении мира людей и всего живого нашла отражение в таких картинах Нестерова (он писал: «связь пейзажа с фигурой... одна мысль в том и другом, способствует цельности настроения»), как «Пустынник», «Видение отроку Варфоломею», «Юность Сергея Радонежского», «Молчание», «Лисичка» и мн. др. В результате религиозность в изображении всех авторов приобретает пантеистический и народный окрас.

В рассказе старца Зосимы есть упоминание об эпизоде из жития Сергея Радонежского, которому соответствует нестеровское изображение юного Сергея с лежащим у ног покорным медведем – картина «Юность Сергея Радонежского». Образ преподобного Сергея и события его жизни занимают особое место на страницах «Богомолья», в повести «На поле Куликовом», а также в живописи Нестерова (цикл работ о Сергии Радонежском включает в себя пять полотен). Так, например, в «Богомолье» упоминается икона «Труды Препод-

добного Сергия», а у Нестерова есть картина с одноименным названием (триптих, 1892 – 1897).

В свою очередь параллелью размышлениям автобиографического героя «Старого Валаама» Шмелева, вызванным встречей с лисицей, – «Зверь не боится человека, и человек тут тоже другим становится», – может служить картина Нестерова «Лисичка».

Сквозным и для прозаических произведений Федора Достоевского и Ивана Шмелева, и для живописных полотен Михаила Нестерова является мотив пути/странничества, который в русской традиции воспринимался прежде всего как поиск высшей правды (он нашел отражение в образе праведника-странника Макара Долгорукого, в «последнем странствовании» Степана Трофимовича Верховенского, в напутственных словах Зосимы, обращенных к Алеше, в центральной идее «Богомолья»: «Мы – на святой дороге, и теперь мы другие, богомольцы», в самом благословении старца Варнавы «на путь», в «Старом Валаама», где наряду с мотивом паломничества присутствует и образ странника, в самом названии романа «Пути небесные»). Нестеров, как и Достоевский, верил, что для России «из народа спасение выйдет, из веры и смирения его». Шмелев вторил на страницах «Старого Валаама»: «И какой же светлый народ, какой добрый и благостный». Идея пути связывается с представлением о «русском богоискательстве», что выразилось в картинах «Пустынник» (1888 – 89), «Святая Русь» (1905), где, по словам автора, «согласно ее названию, совершенно сознательно отведена главенствующая роль народу-богоискателю и природе, его создавшей», в росписи трапезной Марфо-Мариинской обители «Путь ко Христу», 1908 – 1911. Художник так выразил основную идею своей работы «На Руси» (другое

название «Душа народа», «Христиане»), 1915 – 1916: «У каждого свои “пути” к Богу, свое понимание Его, свой “подход” к Нему, но все идут к тому же самому, одни только спеша, другие мешкая, одни впереди, другие позади, одни радостно, не сомневаясь, другие серьезные, умствуя...». Примечательно, что среди идущих ко Христу «позади», «серьезных», «умствующих» Нестеров изобразил и Достоевского.

Следует отметить, что обращение рассматриваемых художников к теме монастыря и паломничества основывается на фактах биографических. Известно, что Достоевский посещал Оптиную пустынь. Примечательно, что, по замыслу Шмелева, действие его последнего, неоконченного романа «Пути небесные» должно было закончиться в Оптиной, куда герой собирался поступить монахом. Нестеров лучшие свои картины писал или задумывал, находясь возле Троице-Сергиевой Лавры, посещал Соловецкий монастырь. Шмелев, как и Достоевский, в детстве неоднократно совершал паломничество в обитель преподобного Сергия, а позже – на остров Валаам и в другие монастыри. Достоин внимания тот факт, что некоторые картины Нестерова на тему монастырской жизни были написаны во время его проживания около Гефсиманского скита Троице-Сергиевой Лавры, который несколько раз посещал Шмелев и в котором проживал знаменитый старец Варнава, ставший впоследствии героем многих произведений писателя.

Говоря о цветовой гамме произведений Достоевского, Шмелева и Нестерова, следует отметить одну особенность: при изображении сакрального мира или катарсических переживаний они используют золотой цвет (в то время как желтый цвет имеет у Достоевского негативную семантику). Помимо следования традиции (в частности, иконографической), важно обратить внимание на образ *солнечных лучей*:

они пронизывают многие картины Нестерова, особо значимы для Достоевского и Шмелева (последних сближает образ солнечных лучей, падающих на купола храма).

Разумеется, между художниками были существенные отличия. Так, у Шмелева и Нестерова преобладает светлая грусть, умиротворение. «Я избегал изображать так называемые сильные страсти, предпочитая

им наш тихий пейзаж, человека, живущего внутренней жизнью», – писал последний. Достоевского отличает высокий накал страстей, надрыв, изображение мрачных глубин человеческого сознания и т. д.

Выявление диалога между живописью и литературой способствует более глубокому пониманию каждого из видов искусства.

## РЕМИНИСЦЕНЦИИ ИЗ ДОСТОЕВСКОГО В ПРОЗЕ МИРЧИ ЭЛИАДЕ. РОМАН «ХУЛИГАНЫ»

Как показывает обширная библиография, предлагаемая параллель не являлась до сих пор предметом исследования ни на родине Элиаде, ни за границей. Увлеченный современной ему, прежде всего французской прозой и, естественно, не симпатизирующий опытам советских «коммунистов», Элиаде 30-х годов прошлого века, когда выходят его первые романы, кажется плохо информированному читателю слишком далеким и от русской литературы. А между тем достаточно раскрыть любую из его ранних теоретических работ, чтобы убедиться, что молодой эссеист горячо увлечен Достоевским. И увлечение это не проходит на протяжении всей его жизни.

Одной из причин интереса Элиаде к Достоевскому является, несомненно, известное родство самой духовной структуры этих двух писателей – начиная от возрожденческой широты интересов и размаха замыслов и кончая страстностью обеих натур и их склонностью к утопизму, определившему ошибки и драматизм обеих судеб. Сходна и сила и разносторонность их творческого дарования, проявляющегося как в сфере искусства, так и мысли. Правда, гениальность Достоевского сказывается с особой силой в сфере художественного творчества, в то время как Элиаде остался в истории прежде всего как ученый. Важно, однако, что всё ими написанное роднит такие черты, как *страсть к культуре* и общность жизненной цели: *разгадать загадку человека*.

Явно захваченный не только творчеством, но и самой личностью русского писателя, Элиаде не включается, однако, в хор авторов, горячо обсуждающих личные

пристрастия, политические идеалы или религиозные искания Достоевского, во многом перекликающиеся с теми, что стоят на повестке дня межвоенной Румынии. В центре его внимания – Достоевский-художник. В своей выпущенной в 1939 году книге «Фрагментарии» Элиаде раскрывает – и обосновывает – прежде всего огромную художественную ценность творчества Достоевского. Сам чуткий художник, он отмечает небывалую в европейской литературе психологическую глубину художественного наследия русского писателя, по-новому раскрывшего европейскому читателю темные стороны человеческого сознания и бездны подсознания. Но этого мало. В диалог вступает человек энциклопедически образованный, будущий ученый. Его замечания вскрывают самые истоки художественного видения Достоевского, обнаруживая корни его поэтики в памяти евразийских мифов – в «нормах Деметры»: «Ад и рай, открытые Достоевским, уже давно принадлежали человеческому опыту, – пишет Элиаде. – Достоевский только обнаружил и указал в своих произведениях на *ценность* (курсив – здесь и ниже – Элиаде) этих темных сфер существования. До него у людей, проникавших в эти темные зоны, не было ощущения, что они имеют дело с ценностью. В лучшем случае они думали, что выходят за грани человеческого – как это происходит со всеми мистиками «тьмы», которые появляются в Евразии намного ранее Диониса, со всеми опытами в духе мистерий Деметры (которые оставляли впечатление наития, унижения, бессознательности)». В изгнании Элиаде возвращается к Достоев-

скому в своих повседневных записях, дневниках и мемуарах, пытаюсь раскрыть «тайны» мастерства русского прозаика, расшифровать «потрясающие трюки», позволяющие ему так глубоко проникнуть в бездны человеческого сознания, осмыслить столь оригинальное соотношение в его прозаическом дискурсе автора и персонажа, времени и пространства и т.п.

Романное творчество Мирчи Элиаде достаточно богато и весьма разнообразно. На первый взгляд, главной точкой его пересечения с творчеством Достоевского является повышенный интерес обоих писателей к фантастическому в литературе, выраженный не только в поэтическом, но и в метапоэтическом дискурсе. Однако уже при первом приближении становится ясно, что не только художественные способы раскрытия фантастического в литературе, но и само понимание этого концепта скорее разводят писателей в стороны. Сближение между Элиаде и Достоевским несомненно в сфере социально-психологического и философского романа, столь подробно рассматриваемого Мирчей Элиаде в его ранних теоретических заметках и столь плодотворно развиваемого в его прозе 30-х годов XX века.

Наиболее характерен в этом смысле роман 1936 года «Хулиганы». Близкий к «Фальшивомонетчикам» Андре Жида (контакты с французской литературой здесь, казалось бы, на первом месте, но нельзя забывать, что сам Жид находится, особенно в этом романе, под сильным влиянием Достоевского), он не просто напоминает «Бесов» (факт, отмеченный в 1937 году Михаилом Себастьяном), но звучит как отклик на все – или, по крайней мере главные – произведения русского писателя, чье имя не случайно появляется на его страницах. Это сказывается в выборе героя (у Элиаде – героев, т.к. протагонистом романа у него является целое поколе-

ние) и его специфическом месте в структуре целого; в конфликте и сюжете: протест, испытание, преступление и наказание – искупление (или отсутствие его у Элиаде); в анализе бездн сознания и подсознания, в самом характере романного дискурса. Несомненной реминисценцией из Достоевского оказывается один из второстепенных персонажей романа, Митика Георгиу, называемый возлюбленной *Mutei*. Подобно Рогожину, он как бы демонстрирует «русскую» страстность натуры; вместе с тем не только его имя, но и неуравновешенность, доходящая порою до двойственности, заставляет вспомнить Дмитрия и весь комплекс проблем, связанный с образом старшего Карамазова, как и роман «Братья Карамазовы» в целом (не случайно писатель считает необходимым назвать – однажды – и официальное имя румынского героя: Деметер!).

Роман Мирчи Элиаде ярко оригинален; здесь налицо и иной исторический момент, и национальная специфика. Отсюда иной способ разрешения не только центральной темы, но и любовной интриги – факт, осмысленный румынским автором в ряде его метапоэтических высказываний: вписывая творчество Достоевского в историю мировой литературы – от Гомера и Шекспира до Пруста и Томаса Манна, – Элиаде заявляет, что величайшим открытием русского писателя является отказ не только от «женщины как агента драмы», но и от ее «центральной *драматической* функции» в романе, откуда яркие персонажи, самостоятельно ставящие – и решающие – великие проблемы бытия. В отличие от многих своих соотечественников-современников, Элиаде высоко ценит созданного Достоевским героя-идеолога, глубоко понимает сущность его вопрошаний и стремлений. Параллель между таким героем Достоевского и коллективным образом потерянного поколения в романе «Ху-

лиганы» выявит своеобразие Мирчи Элиаде как романиста. Она же позволит, однако, и сделать важный вывод: не только многочисленные реминисценции из сочинений Достоевского, но и, прежде всего, смелая постановка «проклятых», больных

вопросов своего времени наряду с вечными проблемами бытия – черта, столь ценная Мирчей Элиаде у Достоевского – подтверждает тот факт, что в своем романе «Хулиганы» Мирча Элиаде идет по стопам великого русского писателя.

## UNDERGROUND NARRATORS

In 2002, Vladimir Tunimanov observed that although the underground man hails from nineteenth-century Petersburg, his narrative voice, transcending time and place, persists into the present: "...the story's hero is a Petersburg type, but ... underground paradoxalists, as we very well know today, suffer and philosophize in Paris, Oslo, Dublin, Stockholm, Prague, and Tokyo . . ."

We could add liberally to this list, yet it would not end, for this particular narrative voice has found a global niche. It resonates in works such as Italo Svevo's *La Coscienza di Zeno* (1923), Sadeq Hedayat's *The Blind Owl* (1937), Albert Camus' *La Chute* (1956), Vladimir Nabokov's *Lolita* (1957), John Banville's *Book of Evidence* (1989), Orhan Pamuk's *The New Life* (1994), Iain Pears's *The Portrait* (2005) and Aravind Adiga's *The White Tiger* (2008). In this paper, I will analyze Dostoevsky's underground man as a first-person narrator, identifying those character features that shape his narrative and those of his successors. In doing so, I will attempt to answer the question – what constitutes an underground narrator? This simple question has no simple answer, as the underground man is an evolving type: whereas all of the authors from my brief, less than comprehensive list, have read Dostoevsky, the more recent ones have also read each other. Since this paper represents the beginning of a larger project, I will limit myself here to determining family resemblance among underground narrators.

This paper will characterize Dostoevsky's underground man as a narrator with attitude: He is defiant, controlling, resentful, and unreliable, self-conscious, self-enclosed and self-

justifying. He is an aggressive egoist who attempts to manipulate others while eluding definition, a paradoxalist who both articulates and embodies paradox, a circular thinker in a linear text, and a dreamer whose fantasies both express and reinforce his self-enclosure. I will explore what we might call underground narrators' attitudes of exception, their defiance of generic conventions, their common roots in post-lapsarian shame, their attempts to control how their character audiences view them, their scripting of roles for others, their repetition compulsions, their pseudo-dialogism, their status as dreamers and fantasists, and their narrative unreliability. I will examine the paradoxes that underlie underground narrators and their texts. I will also examine the ways that Dostoevsky and the authors who come after him exploit the narcissistic potential of first-person narration to provide readers with perspective on the narrators' choices. I will conclude by discussing what Arpad Kovacs has identified as the *toska* at the heart of the underground man's narration. Kovacs argues that the narrative act spawns human consciousness and thus has the potential to transform us. I believe that underground narrators express a post-lapsarian longing for wholeness and communion, but their narratives betray a fear of failure that undermines their potential for transformation. Such metaphysical longing is a felt presence in the narrations of Dostoevsky, Hedayat, Camus, Nabokov, Pamuk, and Adiga; Svevo underscores its absence; Camus and Pears its perversion.

## РАССКАЗЧИКИ ИЗ ПОДПОЛЬЯ

В 2002-ом году Владимир Туниманов отметил, что хоть Подпольный человек и принадлежит Петербургу 19-го века, голос его выходит за пределы времени и пространства и слышен везде и посейчас: «герой повести петербургский тип, но <...> подпольные парадоксалисты, как мы это сегодня хорошо знаем, страдают и философствуют в Париже, Осло, Дублине, Стокгольме, Праге и в Токио...» К этому списку можно многое добавить, но конца ему все равно не будет видно, поскольку этот конкретный голос нашел себе всемирную нишу. Он слышен и в «Сознании Зенона» Итало Звево (1923), и в «Слепоем филине» Садека Хедаята (1937), и в «Падении» у Альбера Камю (1956), и в «Лолите» Набокова, и в «Книге-свидетельстве» Джона Банвилля, и в «Новой жизни» Орхана Памука (1994), и в «Портрете» Иана Пирса (2005), и в «Белом тигре» Аравинда Адиги (2008).

Настоящий доклад посвящен анализу повествования от первого лица в «Записках их подполья» и нахождению черт, характерных для этого повествования, которые были потом подхвачены последователями Достоевского. Цель такого анализа – понять, что именно характерно для рассказчика-подпольщика? Вопрос прост, но ответ на него неожиданно сложен, поскольку типаж рассказчика-подпольщика не во всем – константа, он развивался все это время. Кроме Достоевского, которого читали все перечисленные мною авторы, многие из них, по мере хронологической возможности, читали и друг друга. Этот доклад – лишь часть большого исследования, и здесь я ограничусь чертами фамиль-

ного сходства между рассказчиками-подпольщиками.

Подпольный – тип с норовом. Он любит перечить и ниспровергать, он манипулятор, злопамятен, ненадежен, параноидально следит за тем, как каждое его слово слышится со стороны, эгоцентричен и постоянно занят самооправданием. Будучи агрессивным эгоистом, он постоянно манипулирует другими, избегая какого-либо определения для себя. Он парадоксалист, и выражающий, и воплощающий парадоксальность, мыслит он циклично, но в линейном тексте, и при этом мечтатель с фантазиями и выражающими, и усиливающими его замкнутость на себе и в себе. В докладе я рассматриваю такие явления, как чувство собственной избранности у рассказчика-подпольщика, протест против общих конвенций, общие корни подобных рассказчиков, восходящие к стыду как следствию общечеловеческого грехопадения, методы манипуляции и контроля над восприятием адресатами их речей, как героями, так и читателем, способы навязывания другим определенных сценариев поведения и ролей, неудержимую страсть к повторению, псевдо-диалогичность и ненадежность их повествовательного голоса. Я рассматриваю парадоксы, лежащие в подоплеке как рассказчиков-подпольщиков, так и их текстов, пытаюсь понять, каким образом Достоевский и его последователи используют потенциал нарциссизма повествования от первого лица для того, чтобы дать читателю представление о большей перспективе возможных нарративных стратегий разных повествователей.

Я обращаю внимание на то, что Арпад

Ковач в свое время определил как тоску, лежащую в подоплеке повествования Подпольного человека. По мысли Ковача, нарративный акт расширяет человеческое сознание и тем самым даёт человеку возможность преображения. Мне представляется, что повествователи-подпольщики тоскуют по цельности и человеческой общности, утерянных при грехопадении, личном ли или общем. Однако их нарративы выдают страх: а вдруг не выйдет? Именно этот

страх и подрывает преображающий личностный потенциал их нарратива. Эта метафизическая тоска чувствуется в повествованиях Достоевского, Хедаята, Камю, Набокова, Памука и Адиги. У Звево она отсутствует красноречиво, её не хватает заметно и ощутимо, знаково. У Камю и Пирса она извращена.

*Перевод автора.*

## Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ О РОССИИ И ЕВРОПЕ

В суждениях о западной культуре у Достоевского встречаются взаимоисключающие суждения. В письме к Страхову от 1871 г. он писал: «На Западе Христа потеряли (благодаря католицизму) и оттого Запад падает». А в записной книжке и значительно позже он отмечает: «вы скажете, что на Западе померк образ Спасителя. Нет, я этой глупости не скажу... В Европе и теперь есть христиане, но зато страшно много извращенного понимания христианства». В «Дневнике писателя» Достоевский пишет: «Европа – но ведь это страшная и святая вещь Европа. О, знаете ли вы господа, как дорога нам Европа, как любим и чтим, более чем братски любим и чтим мы великие племена, населяющие ее и все великое прекрасное, совершенное ими?». «Какой истинный русский не думает прежде всего о Европе», – спрашивает он в другом месте, и вместе с тем пишет: «Я хочу в Европу съездить, Алеша, – говорит Иван Карамазов, – и ведь знаю, что поеду лишь на кладбище, но на самое дорогое кладбище...».

В чем же конкретно ощущал Достоевский кладбищенский дух, охвативший Европу? Прежде всего, это потеря высшего смысла в виду потускнения или даже потери образа Христа, т. е. христианских ценностей, что привело к религиозному оскудению и аморализму; затем и вследствие этого господство «разумного эгоизма» в этике и создание вместо гармоничных общественных отношений «муравейника», комедии буржуазного единения. За отсутствием подлинного и действительного братства социализм стремится разрешить стоящую перед ним задачу насильственным путем. Достоевский осознал, что социализм дает лишь мнимый исход евро-

пейской трагедии, а тем более он пагубен для России. Путь социальной революции бесплоден потому, что он не в силах правильно организовать социальные отношения, а разрушение моральных основ в обществе обнажает хаос в душе человека, с которым очень трудно справиться. По Достоевскому политический социализм вырастает из католической организации, в которой воплотилась идея теократии. Пытаясь насильственно привести людей к социальному раю, социализм является логическим развитием католической идеи, принявшей лишь иную форму. За год до смерти Достоевский писал: «Да она накануне падения, ваша Европа, повсеместного и общего. Муравейник, давно уже создавшийся в ней без церкви и без Христа, с расшатанным до основания нравственным началом, утратившим все общее и все абсолютное, – этот создавшийся муравейник весь подкопан. Грядет четвертое сословие, стучится и ломится в дверь, и если ему не отворят, сломает дверь». Еще в «Записках из подполья» он отмечал, что «цивилизация вырабатывает в человеке только многосторонность ощущений... и ничего больше». Вместе с тем писатель не принимал капиталистических отношений, видел лишь их отрицательную сторону.

В речи о Пушкине 1880 г. Ф. М. Достоевский положил начало осмыслению всечеловеческого содержания российской культуры. «Да, назначение русского человека есть бесспорно всеевропейское и всемирное. Стать настоящим русским, стать вполне русским, может быть, и значит только (в конце концов, это подчеркните) стать братом всех людей, всечеловеком, если хотите... наш удел и есть всемирность, и не мечом приобретенная, а силой

братства и братского стремления нашего к воссоединению людей» (26; 147).

Выступление Достоевского первоначально вызвало восторженный прием, но затем появились ее различные интерпретации. Она послужила катализатором для российской мысли, духовности и культуры в целом. Ни один сколько-нибудь значительный мыслитель не мог обойти ее молчанием. Развернулась полемика, начало которой отражено уже в «Дневнике писателя» за 1880 год. Одним из первых как на речь, так и на все творчество Достоевского, отозвался К. Леонтьев, затем в полемику включились Вл. Соловьев и С. Булгаков.

В брошюре «О всемирной любви» (1880), а затем и «Наши новые христиане...» (1882) Леонтьев обвинил Достоевского в проповеди космополитической любви к человечеству, в недопонимании «чисто христианской» любви, в «смешном повторении европейских, и в особенности французских задов», имея в виду сенсимонистов и др.<sup>1</sup> Леонтьев считал, что «пророчество всеобщего примирения людей о Христе не есть православное пророчество, а какое-то общегуманитарное», что «начало премудрости (т.е. настоящей веры) есть страх, а любовь – только плод. Нельзя считать плод корнем, а корень плодом». Достоевского он обвинил в морализаторстве, в отсутствии понимания трагизма жизни. Он считал, что писатель проповедовал «неопределенно-евангельское» христианство, игнорируя его конкретную восточную форму – православие, а старец Зосима говорит совсем не то, что говорят монахи в монастырях, да и вообще после смерти для чего-то провонял, в то время как строгий отшельник и постник Ферапонт в «Братьях Карамазовых» «почему-то изображен неблагоприятно и насмешливо»<sup>2</sup>. Леонтьев надеялся увидеть в Достоевском консервативно-православного писателя, а тут Пушкинская речь: «И вдруг

эта речь! Опять эти “народы Европы”! Опять это “последнее слово всеобщего примирения”! Этот “всечеловек”!»<sup>3</sup>. Он обвиняет писателя в проповеди «всемирного, однообразного братства», в то время как именно Достоевский развернул в «Бесах» и других романах непревзойденную критику всяких социальных проектов «муравейников».

Исходя из своего восприятия веры через страх, Леонтьев подверг критике Толстого и Достоевского за «розовое христианство». Он обвинил их в том, что они «об одном умалчивают, другое игнорируют, третье отвергают совершенно». Однако, по наблюдению Булгакова, Леонтьев был повинен в той же односторонности. Это, тем не менее, не означает, что либо Достоевский, либо Леонтьев категорически неправы, ибо «христианство многократно и многообразно, и в известных пределах оно дает простор и личным оттенкам, даже их предполагает»<sup>4</sup>. Однако в вере Леонтьева, «родившейся от испуга и поддерживавшейся волевым напряжением, навсегда осталось нечто надрывное, получили преобладание мрачные и грозные тона»<sup>5</sup>. Если у Достоевского «розовое христианство», то у Леонтьева – «пепельное».

Вл. Соловьев в своих «Трех речах в память Достоевского» (1881 – 1883), особенно в своем приложении к ним, названном «Заметка в защиту Достоевского от обвинения в “новом христианстве”» отмечает, что христианство Достоевского отнюдь не «розовое», что оно выстрадано им, и более того, что Достоевскому удалось построить «положительный религиозный идеал». Он называет его «ясновидящим предчувственником» истинного христианства<sup>6</sup>. Соловьев подчеркивает также, что идеалом Достоевского была не национальность, а религиозно-нравственная идея, могущая осуществиться на почве национальности. Критикуя Леонтьева, Со-

ловьев считал, что «гуманизм Достоевского утверждался на мистической, сверхчеловеческой основе истинного христианства»<sup>7</sup>. Отвечая на обвинение Леонтьевым Достоевского в хилизме, Соловьев отмечает, что «безусловной границы между “здесь” и “там” в Церкви не полагается. И самая земля, по Священному Писанию и по учению Церкви, есть термин изменяющийся»<sup>8</sup>. Однако в своей трактовке высказанных Достоевским идей Вл. Соловьев отходит от адекватного их развития. Он пытается представить Достоевского как предтечу философии всеединства. Для Соловьева «окончательный идеал и цель не в народности, которая сама по себе есть только служебная сила, а в Церкви...»<sup>9</sup>. Для него «полнота христианства есть всечеловечество». Церковь же он понимал как «обоженное чрез Христа человечество»<sup>10</sup>. Исходя из анализа В.В. Зеньковского Достоевский пролагал пути русского универсализма. Тогда, в 60 – 70-е годы XIX в. во многом уже снимаются противоположности между западничеством и славянофильством, обнаруживается некий синтез обоих направлений: «у нас, русских, две родины: Россия и Западная Европа, – скажет Достоевский» (23; 30). Хотя сама проблема отношения России к Западу не исчезает, она принимает иной характер. Приведем характерные строки из объявления о выходе в свет органа «почвенников» – «Времени» (строки эти написаны Ф. М. Достоевским): «Мы знаем теперь, что не можем быть европейцами... мы убедились, наконец, что мы тоже отдельная национальность в высшей степени самобытная и что наша задача – создать себе новую форму – нашу собственную, родную, из почвы нашей взятую; мы знаем, что не оградимся уже теперь китайскими стенами от человечества. Мы предугадываем, что характер нашей деятельности должен быть в высшей степени общечеловеческий, что рус-

ская идея может быть синтезом всех тех идей, которые с таким мужеством развивает Европа... что все существенное в этих идеях найдет свое примирение и дальнейшее развитие в русской народности». В первом номере «Времени» говорилось о западниках и славянофилах как изжитых движениях: «они потеряли чутье русского духа». «Русская земля, – писал в одном из номеров “Времени” Достоевский, – скажет свое новое слово, и это новое слово, быть может, будет новым словом общечеловеческой цивилизации и выразит собой цивилизацию всего славянского мира»<sup>11</sup>.

Тем не менее, В. В. Зеньковский обнаруживает в почвенничестве Достоевского элементы еще не преодоленного национально-религиозного чувства. Однако почвенники не смешивали понятие «народ» с простонародьем. Для Достоевского понятие народа шире и глубже, оно почти метафизично: «Судите народ не по тому, что он есть, а по тому, чем он желал бы стать» (22; 43). «Здесь ключ к известной идее Достоевского, что русский народ богоносец, – подчеркивает Зеньковский, – эта вера есть самое глубокое и творческое в Достоевском, из нее выросла его мечта о “всечеловеческом” призвании России». Вместе с тем Зеньковский пишет, что историческая Россия не есть «святая Русь», «но святая Русь пребывает в России, скрыта в ней, как ее зиждущая сила, как ее идеал и путь...»<sup>12</sup>. И хотя в Достоевском не было узкого национализма, он шел от русского миссионизма к мессионизму, – считает Зеньковский, – слишком отождествлял сознание русского человека с православием (образ Шатова в «Бесах»). «Почвенничество, – продолжает Зеньковский, – было искушением своеобразного христианского натурализма и вместе с тем благовестием русского мессианства, углубившим аналогичные идеи предыдущей эпохи»<sup>13</sup>. «Святая Русь не столько даже зада-

на, сколько уже и дана по Достоевскому, – и если славянофилы видели ее в далеком прошлом России, то Достоевский видел ее в современной России. Это чувство освященности России и проводило незаметно в самые тайники мысли начало натурализма, мешало трезвому взгляду и превращало миссионерство в мессионизм, – как усмотрение всечеловеческих устремлений в русском национальном характере, сочетание почвенничества с универсализмом создавало идиллический взгляд на Россию, легко перерождалось в ограниченный национализм и сводило все мировые проблемы к русской проблеме»<sup>14</sup>. Однако Достоевский, развивая идею о русском народе как богоносце, исходил из того, что «если великий народ не верует, что в нем одна истина, если не верует, что он один способен и призван всех воскресить и спасти своей истиной, то он тотчас же обращается в этнографический материал, а не в великий народ» (Шатов).

Но Зеньковский отмечает, что вселенская правда приводилась Достоевским в слишком близкую связь с Россией, он «оставался во власти христианского натурализма, во власти утопизма». Зеньковский также обнаруживает хилиастическую идею в творчестве Достоевского, обращенную к русскому народу. Она, по мнению исследователя, содержит в себе как глубокую правду, так и возможность опаснейшего соблазна. Чтобы избежать последнего, необходимо понять, что во всем христианском мире, а не в одной России, совершается тайна Промысла Божия. На основании сказанного Зеньковский делает вывод, что «в Достоевском его почвенничество помешало глубже и скромнее понять роль России в истории». Кроме того, Достоевский, по его мнению, не рассмотрел проблем внутрицерковных, а также

проблемы соотношения церкви и государства.

В противовес Зеньковскому А. В. Гулыга отмечает, что Достоевский как «всемирный болельщик» возникает из «почвенника» и преодолевает все ограниченности почвеннической идеологии, вырастает из нее: «чем сильнее привязанность к родной земле, тем скорее она перерастает в понимание того, что судьба родины неотделима от судеб всего мира. Отсюда стремление устроить дела всеевропейские и всемирные как характерная русская черта»<sup>15</sup>. Но лишь развивая свое национальное, можно приблизиться к всечеловеческому, и это единственно реальное и содержательное его раскрытие, к которому шла философская мысль в России, преодолевая крайности и односторонние интерпретации взаимоотношения России и Европы.

*Исследование подготовлено при поддержке гранта РГНФ № 09-03-00196а «Русская философия и Оптина Пустынь»*

<sup>1</sup> Леонтьев К. Н. Восток, Россия и Славянство. М.: Республика, 1996. С. 330, 338.

<sup>2</sup> Там же. С. 331.

<sup>3</sup> Там же. С. 322.

<sup>4</sup> Булгаков С.Н. Сочинения: В 2 т. М.: Наука. 1993. С. 556.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Соловьев В.С. Сочинения: В 2 т. Т. 2. 2-е изд. М.: Мысль, 1990. С. 302.

<sup>7</sup> Там же. С. 320.

<sup>8</sup> Там же. С. 322.

<sup>9</sup> Там же. С. 301

<sup>10</sup> Там же. С. 306, 321.

<sup>11</sup> Цит. по: Зеньковский В. В. Русские мыслители и Европа. М., 1997. С. 87-88.

<sup>12</sup> Там же. С. 117.

<sup>13</sup> Там же. С. 116.

<sup>14</sup> Там же. С. 119.

<sup>15</sup> Гулыга А. В. Русская идея и ее творцы. М.: Соратник, 1995. С. 83.

## ФАЛАНСТЕР И РУССКИЙ МИСТИЦИЗМ

Судьба западных идей на русской почве неоднозначна. Часто то, что считается привнесённым с Запада, имеет русские корни. Вообще, в России прививается только созвучное русскому менталитету и уже поэтому находящее отзвук в русской душе. Сохраняя иноязычную оболочку, заимствованные идеи наполняются новым содержанием. Парадоксальны взаимоотношения так называемого «утопического социализма», масонства и русского сектанства. В этом перечне две западные идеи и одна русская. Но были ли первые наши фурьеристы только последователями французского реформатора? Сами петрашевцы так не думали.

На авансцене 1840-х гг. споры западников и славянофилов. Однако этим «содержание эпохи» не исчерпывается. Помимо задававших тон салона Елагиной, редакций «Отечественных записок» и «Современника», был целый ряд более мелких кружков, как будто бы не оставивших заметного следа, но без которых общая картина окажется неполной. Достоевский видел в этом знамение времени; он писал в 1847 г.: «Весь Петербург есть не что иное, как собрание огромного числа маленьких кружков, у которых у каждого свой устав, свое приличие, свой закон, своя логика и свой оракул» (18; 12). Многие из таких сообществ сохраняли прямую преемственность с предшествующим временем даже более ощутимо, чем то, что было у всех на виду.

Не могла бесследно пропасть и мистика александровского времени. Николай I не разделял эзотерических склонностей своих братьев Александра и Константина. Новый царь стремился всячески укрепить

официальное православие, видя в государственной церкви опору трона. Однако все административные меры терпели фиаско. Не только со старообрядством, но и с многочисленными сектами справиться было невозможно. Несмотря на правительственный запрет, продолжали существовать и масонские ложи (имеются яркие литературные свидетельства: воспоминания М. Дмитриева, памфлеты князя П. Долгорукова). Впрочем, запретом циркуляр 1822 г. выглядит только в перспективе времени; масонам просто было рекомендовано не собираться. Подтверждение данного указа в 1828 г. – не запрет, а установление строгого полицейского надзора. Никаких гонений на масонов не было. Подобно тому, как в екатерининскую эпоху масоны составляли ближайшее окружение московского градоначальника графа З. Г. Чернышева, своеобразным масонским клубом стала канцелярия другого знаменитого генерал-губернатора «первопрестольной» князя Д. В. Голицына.

Русских масонов екатерининского и александровского времени нельзя воспринимать как простые аналоги европейских «братьев». В гораздо большей степени они были наследниками традиций «русской святости». Неоднократно отмечалось, что масонство впервые дало русским образованным кругам «цельное мировоззрение». Масонов того периода принято характеризовать как первых русских интеллигентов, которые всячески подчеркивали свои отечественные корни. В послании герцогу Брауншвейгскому в ответ на запрос о состоянии масонства в России (составлен при непосредственном участии Н. И. Новикова) московские масоны писали, что

«если бы масонам русским были доступны раньше архивы монастырей и книгохранилищ в российском государстве, то несомненно они нашли бы уже сочинения о разрушенном и рассеянном камне»<sup>1</sup>. Нравственное самосовершенствование стало основным тезисом этики русских масонов. Слово и дело не расходилось; создавая типографии и открывая аптеки, масоны были энергичными просветителями и филантропами.

Эти рассуждения можно подтвердить примерами «жизненных скитальчеств» значимых фигур русской культуры. Социально-утопические идеи, соединённые с романтической таинственностью, привели в масонство А. А. Григорьева (об этом пишет в своих мемуарах А. А. Фет). Коренной москвич до мозга костей, он тем более оказался склонным к масонству, что в его собственной семье жили предания о «вольных каменщиках». Его дед некогда дружил с Новиковым и при известии об аресте последнего сжёг множество книг, подаренных ему неутомимым издателем (сокрушённо пишет в своих мемуарах внук). Принадлежал ли дед к масонам? – Григорьев затрудняется ответить утвердительно. Но он отводит ему почётное место в воспоминаниях: «Была даже эпоха и... эпоха вовсе не первоначальной молодости, когда под влиянием мистических идей, я веровал в какую-то таинственную связь моей души с душою покойного деда, в какую-то метепсихозу не метепсихозу, а солидарность душ. Нередко, возвращаясь ночью из Сокольников и выбирая всегда самую дальнюю дорогу, ибо я любил бродить в Москве по ночам, я, дойдя до церкви Николы-мученика в Басманной, останавливался перед старым домом на углу переулка, первым пристанищем деда в Москве, когда пришёл он составлять себе фортуны, и, сядя на паперть часовни, ждал по получасу, не явится ли ко мне ста-

рый дед разрешить мне множество тревоживших душу вопросов»<sup>2</sup>.

В середине 1840-х гг. Григорьев создаёт поэтический цикл «Гимны», долгое время казавшийся загадочным, пока не было раскрыто, что он представляет собой ряд переводов из немецкого масонского сборника 1813 г. (в этом сборнике были и стихотворения И. Гете и Ф. Шиллера)<sup>3</sup>. Судя по всему, Григорьев выполнил свои переводы по заказу масонов; стихи должны были распеваться во время заседаний ложи. Этим объясняются следы небрежности и художественные упущения – неизбежные при спешной работе. Пафос гимнов – «смелый взгляд, поднятый всегда к небесам», призыв обратиться к «исканию вечных истин».

Руку, братья, в час великий!  
В общий клик сольемте клики  
И, свободны бранных уз,  
Отложив земли печали,  
Возлетимте к светлой дали,  
Буде вечен наш союз!

Но как знамение времени масонство в этот период перекрещивается с тем, что вскоре стало называться «утопическим социализмом». В 1840-х гг. у русских юношей появились новые властители дум: Байрона сменила Жорж Санд. Громадной популярностью пользовались её романы «Консуэло» и «Графиня Рудольштадт». Главный герой этой дилогии граф Альберт Рудольштадт – масон и мистик – создаёт организацию «Невидимых», целью которой является переустройство мира, с одной стороны, на началах правды и любви, а с другой – на лозунгах Великой французской революции: свобода, равенство, братство. «Невидимые» – могущественный союз «высших посвящённых», где масонство всего лишь первоначальная ступень. Сама Жорж Санд в период работы над этими романами зачитывалась «писаниями масо-

нов». Интересно и то, что в дружеском кругу за Григорьевым закрепилось прозвище «граф Альберт».

Иным влияниям подвергался молодой Достоевский. Он также зачитывался романами Жорж Санд. В то же время он – питомец Инженерного замка – долгое время жил в атмосфере «дома с привидениями». По переоборудованному в военное училище дворцу бродила тень убиенного императора Павла I. Однако эти стены таили и другие воспоминания, гораздо более возбуждающие воображение. Их хранителем был писарь старик Игумнов; его красноречивые рассказы по вечерам собирали в реакционной зале множество внимательных слушателей<sup>4</sup>. До начала 1820-х гг. на квартире бывшей фрейлины Е. Ф. Татариновой происходили религиозные собрания. С первого взгляда они напоминали хлыстовский «корабль», но выделялись из ряда вон подобных сект своим элитарным составом. Постоянными посетителями и участниками радений «людей Божиих» были такие незаурядные фигуры как министр духовных дел князь А. Н. Голицын и знаменитый художник В. Л. Боровиковский. Сообщество Татариновой получило наименование «русских квакеров». Как и у масонов, их конечной целью было «построение внутренней церкви».

Раннее соприкосновение с сектантством произвело на Достоевского неизгладимое впечатление. Уже на закате жизни в «Дневнике писателя» он несколько раз возвращался мыслью к «секте Татариновой». Его высказывания поражают своей неортодоксальностью. Он считал хлыстовщину «древнейшей сектой всего, кажется, мира, имеющей бесспорно свой смысл и хранящей его в двух древнейших атрибутах: верчении и пророчестве. Ведь и тамплиеров судили за верчение и пророчество, и квакеры вертятся и пророчествуют, и пифия в древности вертелась и пророче-

ствовала, и у Татариновой вертелись и пророчествовали...» (25; 12).

В другом месте Достоевский пишет: «... в философской основе этих самых сект, этих трясушек и хлыстовщины, лежат иногда чрезвычайно глубокие и сильные мысли. По преданию у Татариновой, в Михайловском замке, около двадцати годов, вместе с нею и гостями её, как, например, один тогдашний министр, вертелись и пророчествовали и крепостные слуги Татариновой: стало быть, была же сила мысли и порыва, если могло создаться такое «неестественное» единение верующих...» (22; 99).

После открытия в Михайловском замке Военно-инженерного училища Татаринова лишилась казённой квартиры. Однако её секта не распалась. В 1825 г. на средства адептов сообщества (а среди них были очень состоятельные люди) за Московской заставой были куплены три дачи. Образовалась своего рода религиозная колония, просуществовавшая до мая 1837 г. Конечно, о собраниях у Татариновой правительству было известно. Но прошло много лет прежде чем правящие верхи решили прекратить их. Сама Татаринова и наиболее активные сектанты были сосланы по отдалённым монастырям. Очевидно, что в годы учения Достоевского толки обо всём произошедшем постоянно переходили из уст в уста.

Среди привлечённых к дознанию был генерал от инфантерии Е. А. Головин. Его дочь была замужем за действительным статским советником Я. В. Ханыковым, служившим по министерству внутренних дел. Она вовлекла мужа в секту. Знаменательно то, что его младший брат Александр проходил по делу петрашевцев. Его имя встречается в дневнике Н. Г. Чернышевского в следующем контексте (запись от 4 декабря 1848 г.): «У него (А. Ханыкова – В. Н.) взял II том Фурье...

Как будто бы читаешь какую-нибудь мистическую книгу средних веков или наших раскольников»<sup>5</sup>. Действительно, при чтении сочинений Фурье постоянно наталкиваешься на нечто, подобное библейским пророчествам. Вот, к примеру, предвещание, что вскоре обитатели земли «узнают одну истину самого высокого значения о том, что века счастья будут длиться в семь раз больше, чем века несчастья, подобные тому периоду, в котором мы живём уже несколько тысяч лет»<sup>6</sup>.

Из великих русских классиков Достоевский первым решился подойти к загадочному и тёмному миру сектанства. Эта тема была под негласным запретом. Не вызвала она сочувствия и в кругу Белинского. При появлении «Хозяйки» авторитетнейший русский критик прежде всего отметил очевидную литературность новой повести Достоевского. Он писал, что «автор хотел попытаться помирить Марлинского с Гофманом, подболтавши сюда немного юмору в новейшем роде и сильно натеревши всё это лаком русской народности»<sup>7</sup>. Литературные источники «Хозяйки» очевидны. Это, в первую очередь, «Страшная месть» Гоголя. Можно согласиться и с предположением, что сюда следует причислить и незаконченную повесть Лермонтова «Штосс»<sup>8</sup>. Нетрудно отыскать схожие моменты и в повестях писателей второго плана (М. Погодина, А. Вельтмана, В. Одоевского). Но в тексте «Хозяйки» звучат и глухие отзвуки истории Татариновой и её сообщества.

С Петрашевским Достоевский познакомился на улице случайно; тем удивительнее их быстрое сближение. Нелюдимый, болезненно застенчивый молодой писатель чуждался подобных неожиданных знакомств, но, видимо, был уже внутренне готов к вхождению в круг почитателей Фурье. Достоевского привели в среду петрашевцев религиозные искания. Ныне ка-

жется поразительным, что он мог находить нечто общее между собраниями у Петрашевского и радениями у Татариновой. Но в то время здесь ничего странного не было. Ведь и правительство поручило заниматься этим делом генералу И. П. Липранди (некогда в кишиневский период приятелю Пушкина), считавшемуся главным авторитетом по раскольничьим и сектантским делам.

Идея фаланстера отнюдь не была чужда российскому менталитету. Первым попытался воплотить её в жизнь Новиков. В России утописты всегда были одновременно практиками. Существующие и по сию пору «дома связи» в Авдотьино (его подмосковном имении) представляются реализацией утопии «идеальной деревни». Девять каменных изб тянутся друг за другом вдоль шоссе. Они как бы выстроены в магическую цепь. По-видимому, Новиков мечтал, что со временем такая цепь охватит всю Россию.

Мечтателю Петрашевскому идея фаланстера представлялась «исконно русской». Он утверждал, что необходимо срочно приступить к их созданию, причём, по его мнению, правительство этого вовсе не заметит. Даже собственный неудачный опыт не отрезвил Петрашевского. Он стал агитировать крестьян своей деревни в глухом углу Петербургской губернии перебраться из своих полуразвалившихся лачуг на болоте в новую обширную избу, которую он собирался построить среди бора на здоровом месте. В деревне было всего семь крестьянских семей. Каждой семье в новой избе предназначалась просторная комната; общими были кухня и большой зал для совместных работ и бесед. На свои средства Петрашевский закупил многочисленный инвентарь и сельскохозяйственные орудия. Всё было снесено в построенный фаланстер. Крестьяне внешне благодарили барина, но своим видом давали понять, что для

них переселиться в фурьеристское общежитие всё равно, что сесть в тюрьму. Дело кончилось тем, что этот фаланстер был сожжён крестьянами в ночь накануне назначенного помещиком новоселья<sup>9</sup>.

Парадоксально, но идею Новикова в реальности претворило в жизнь правительство. «Дома связи» (или просто «связи») оказались идеальными строениями для военных поселений. Аракчеев, воплощавший собой оборотную сторону александровской эпохи, как бы подхватил масонское начинание Новикова. Это позволило Герцену справедливо назвать фаланстер не чем иным, как военным поселением на гражданский лад.

Для сравнения приведём свидетельство из-за океана. США также стали ареной подобных экспериментов. Выдающийся американский писатель Н. Готорн несколько месяцев провёл в фурьеристской колонии Брук Фарм, о чём и рассказал в романе «Счастливый дол» (такое название он дал колонии). Только переступив порог коммунистической фермы, он дал себе отчёт, что собравшиеся приступают к строительству воздушных замков. Но это никого не останавливало. Колонистов – учёных и литераторов, людей отнюдь не физического труда – связывало не столько то, что они признавали (об этом у каждого было самое смутное впечатление), сколько то, что отвергали. В результате выяснилось, что они вступили с окружающим обществом не в новые братские отношения, но в новые враждебные. Постепенно писатель приходит к страшному для себя выводу: «Трагедия нашей новой жизни заключалась не в том, что из нас не получатся хорошие фермеры, а в том, что мы станем неспособными ни на что другое»<sup>10</sup>. Пропасть между физическим и умственным трудом оказалась непреодолимой, индивидуализм западного человека одержал верх над светлыми мечтами. Тем не менее, Го-

торн был убеждён, что колонисты шли по правильному пути и что потомки не раз о них с благодарностью вспомнят.

Но назад к российским делам. Credo петрашевцев стало знаменитое стихотворение Плещеева «Вперёд! Без страха и сомненья». Однако, вернувшись к уже упомянутому масонскому гимну Григорьева, можно только поразиться сходству этих стихотворных текстов – по фразеологии и поэтической образности:

Вперёд! Без страха и сомненья  
На подвиг доблестный, друзья!  
Зарю святого искупленья  
Уж в небесах увидел я!

Смелей! Дадим друг другу руки  
И вместе двинемся вперёд.  
И пусть под знаменем науки  
Союз наш крепнет и растёт.

.....  
Внемлите ж, братья, слову брата,  
Пока мы полны юных сил:  
Вперёд, вперёд, и без возврата,  
Что б рок вдали нам не сулил!

Уже сказано, что религиозные искания привели Достоевского к «утопическому социализму». Однако разочарование наступило быстро. В «Зимних заметках о летних впечатлениях» Достоевский писал (отметим попутно, что он постоянно вместо слова «социализм» употребляет слово «братство», имеющее в данном контексте ярко выраженный масонский оттенок): «Фурьеристы... всё ещё пробуют как бы устроить братство. Ничего не выходит. Конечно, есть великая приманка жить хоть не на братском, а чисто на разумном основании, то есть хорошо, когда тебе всё гарантируют и требуют от тебя только работы и согласия. Но тут опять выходит загадка: кажется, уж совершенно гарантируют человека, обещаются кормить, поить его, работу ему доставить и за это требуют

с него только самую капельку его личной свободы для общего блага, самую, самую капельку. Нет, не хочет жить человек и на этих расчётах, ему и капелька тяжела. Ему всё кажется сдуру, что это острог и что самому по себе лучше, потому – полная воля. И ведь на воле бьют его, работы ему не дают, умирает он с голоду и воли у него нет никакой, так нет же, всё-таки кажется чудачку, что своя воля лучше. Разумеется, социалисту приходится плюнуть и сказать ему, что он дурак, не дорос, не созрел и не понимает своей собственной выгоды; что муравей, какой-нибудь бессловесный, ничтожный муравей, его умнее, потому что в муравейнике всё хорошо, всё так разлиновано, все сыты, счастливы, каждый знает своё дело, одним словом: далеко ещё человеку до муравейника» (5; 81).

Однако Достоевский всё это писал в то время, когда фурьеризм вновь оказался в центре общественного внимания. Роман Чернышевского «Что делать?» стал библейей радикально настроенной молодёжи. Ответ на поставленный вопрос, казалось, лежал на поверхности. Молодёжная среда жаждала не только слова, но и дела. Одним из самых ярких проявлений её активности стала так называемая «слепцовская коммуна». Этот «социалистический опыт», предпринятый по инициативе писателя Слепцова, произвёл на русское общество сильное впечатление, мало кого оставившее равнодушным. Его активная участни-

ца Е. И. Жуковская вспоминает: «Он (Слепцов – В. Н.) задумал осуществить фаланстер Фурье, но, поняв, что сразу рубить прежние формы общежития невозможно, он решил вести дело постепенно, с лицами, которых ему удастся убедить в удобстве коммунистических принципов. Он решил начать с простого городского общежития и потом постепенно превращать его в настоящий фаланстер»<sup>11</sup>. Итак, Слепцов обратился уже не к крестьянам (как Петрашевский), а к разделяющим его мечтания петербургской интеллигенции.

<sup>1</sup> Цит. по: *Тукалевский В. Н.* Н. И. Новиков и И. Г. Шварц // Массонство в его прошлом и настоящем. Т. 1. М., 1991.

<sup>2</sup> *Григорьев А. А.* Мои литературные и нравственные скитальчества // Григорьев А. А. Воспоминания. Л., 1980. С. 15.

<sup>3</sup> См.: *Бухштаб Б. Я.* «Гимны» Аполлона Григорьева // Бухштаб Б. Я. Библиографические разыскания по русской литературе XIX века. М., 1966.

<sup>4</sup> См.: *Савельев А. И.* Воспоминания о Ф. М. Достоевском // Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников: В 2 т. Т. 1. М., 1990.

<sup>5</sup> *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч. Т. 1. М., 1939. С. 188.

<sup>6</sup> Утопический социализм. Хрестоматия. М., 1982. С. 257.

<sup>7</sup> *Белинский В. Г.* Взгляд на русскую литературу 1847 года // Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 10. М., 1957. С. 351.

<sup>8</sup> *Виноградов В. В.* Эволюция русского натурализма. Гоголь и Достоевский. Л., 1929. С. 211.

<sup>9</sup> См.: *Волгин И. Л.* Пропавший заговор. М., 2000. С. 184.

<sup>10</sup> *Готорн Н.* Счастливый дол // Готорн Н. Избранные произведения: В 2 т. Т. 1. Л., 1982. С. 452.

<sup>11</sup> *Жуковская Е. И.* Записки. М., 2001. С. 193.

## «ЛЕБЯДКИНСКИЕ» ТАРАКАНЫ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ XX ВЕКА

Для читателей «Бесов» отрицательное отношение их автора к поэту Лебядкину и его стихотворной продукции долгое время было несомненно, они однозначно воспринимали их как пародию и одновременно – как выразительное средство создания образа антигероя. Однако начиная с первых десятилетий XX века отношение к лебядкинскому поэтическому творчеству и в первую очередь к его знаменитому стихотворению о таракане резко меняется. В 1913 году Корней Чуковский, характеризуя поэзию футуриста В. Каменского, сравнивает ее со стихотворениями «изумительного капитана Лебядкина», про которого он пишет: «Напрасно думают, что капитан был бездарен; напротив, он был истинный, вдохновенный поэт».

Позднее Ахматова, по свидетельству Л. Гинзбург, скажет, что наш капитан «писал превосходные стихи». Бродский заявит: «За стихи капитана Лебядкина о таракане Достоевского можно считать первым писателем абсурда». Евтушенко будет включать их – правда, с некоторыми оговорками – в свои антологии русской поэзии под именем самого Достоевского.

Напомним, в романе звучат три стихотворения Лебядкина, два из которых написаны классическим хореем с минимальным количеством отклонений, а третье – послание Елизавете Тушиной – раёшником, характерным для маргинальной поэзии XIX века (его, например, часто использовали, наряду с лубочными стихами, авторы самодельной православной лирики, издававшейся в то время такими же большими тиражами, как и лубок). То есть, эти стихи можно считать пародийными лишь с серьезными оговорками – скорее, в силу их

функциональной неуместности и в сочетании с «пародийностью» личности Лебядкина.

Известен прообраз стихотворения о таракане – «Фантастическая высказка» Ивана Мятлева (1833), прославившегося прежде всего своей макаронической книгой «Сенсации и замечания госпожи Курдюковой» (1840 – 1844), а также рядом лирических и юмористических стихотворений, воспринимавшихся современниками в основном как дилетантские («Ишки Мятлева стихи», как писал Лермонтов). Интересно, что в стихотворении «Причина страсти к стихотворству» поэт иронически характеризует самого себя (в момент рождения) следующим образом:

«... “Который будет прескотина  
И пренесносный стихотвор,  
И кто бы в свете ни родился,  
Ни умер или ни женился –  
Он, верно, будет сочинять,  
И как бы люди ни зевали,  
Как бы ушей ни затыкали,  
Не будет он переставать”.  
Так видите, что мне не властно  
Людей стихами не морить,  
Велела Зависть так ужасно,  
Мне рок нельзя переменить».

Чем не автохарактеристика Лебядкина?

Так или иначе, но стихи персонажа «Бесов» о таракане оказали на русскую поэзию серьезное влияние, особенно в трактовке образа этого несчастного насекомого – вечного спутника человека. Если Чуковский в 1922 году еще вполне традиционно наделяет его, в соответствии с непривлекательной внешностью, чертами злодея

(«Тараканище»), то уже поэты новокрестьянского направления (Есенин, Радимов) органично вписывают тараканов в идиллическую картину уходящей крестьянской жизни (Радимов даже посвящает им отдельное стихотворение, написанное эпическим гекзаметром; сравни по контрасту идиллическое воспевание поэтом-аристократом Набоковым бабочки).

Однако настоящий перелом в отношении русской поэзии к таракану наступает в творчестве Николая Олейникова, поэта, близкого к ОБЕРИУ. Уже в стихотворении 1932 г. «Служение науке» он демонстративно восхищается этим существом:

«О, тараканьи растопыренные ножки,  
которых шесть!

Они о чем-то говорят, они по воздуху  
каракулями пишут,

Их очертания полны значенья тайного...

Да, в таракане что-то есть,

Когда он лапкой двигает и усиком колышет»,

– а два года спустя создает свою вариацию на тему стихотворения Лебядкина, которую следует воспринимать вместе со стихотворениями «Муха», «Из жизни насекомых» и другими «энтомологическими» опытами Олейникова, в которых выражено принципиально новое отношение к «насекомому брату», как напишет позже О. Сулейменов: «Каким они воздухом дышат! / Как сытно и чисто едят!» (вполне в духе

новокрестьянской идиллии), пока к нему не явятся носящие брюки вивисекторы...

Позднее гротескно-юмористическую линию в трактовке таракана продолжают О. Григорьев и Пригов, а в диалоге Строчкова и Левина, отчетливо ориентированном на стихотворение Олейникова, вновь зазвучит амбивалентная трагикомическая тема.

Интересно, что в массовой Интернет- и панк-поэзии последних лет (Бонифаций, Айдаров, Кабалик, Злой, группа «Тараканы») практически всегда в той или иной мере слышны отголоски стихотворений Лебядкина и Олейникова: в выборе размера (хорей), почти неременной рифме «таракан-стакан», в изображении диалога человека (поэта) и таракана.

Вполне вписывается в общую динамику «тараканьей» темы и стихотворение англоязычного канадского поэта первой половины XX века Роберта Сервиса «Death of a cockroach», недавно переведенного на русский язык: оно выглядит в этом ряду как прямое развитие темы Лебядкина-Олейникова и как прямое предвосхищение диалога Строчкова-Левина.

Таким образом, можно считать, что один из безусловно факультативных для творчества Достоевского мотивов оказался неожиданно востребован и разработан поэзией XX века, причем не случайно, а с явной оглядкой на фигуру великого русского писателя и его картину мира.

## ПРЕДЕЛЫ ПОЛИФОНИИ И ЭСХАТОГРАФИЯ РОМАННОГО ТЕЛА (К РЕ-ДЕКОНСТРУКЦИИ ЛИТЕРАТУРНОГО ПИСЬМА)

«Полифонический роман» (М. Бахтин) уже давно стал концептуальной меткой традиции в осмыслении романной новации Ф. М. Достоевского. В нижеследующем речь пойдет о круге понимания и лакуне эллипса, интерпретационном насилии и абсолютно не насильственном даре почерка, незамкнутом не-целом традиции и безучастной части голоса, теле романа, его почве, имени и подписи, невозможной памяти и немислимой евхаристии текста, неперевожимом остатке смысла, идиоме собственного, тайне непотаенного, ране письма, ее никогда не заживляемой прорези.

Как часто все, что доселе называлось романом, кажется метафизическим недоразумением: роман, прочитываемый как способ представления, как сама сценография литературы, укорененная в трансцендентальной эстетике мимесиса, гения и шедевра, всегда отказывал гуманитарным наукам и литературоведению в частности как эстетическим проектам (считывающим трансцендентный смысл в формах выражения) в понимании романного письма, безоглядно соответствующем его следу. Риск этого соответствия все еще не соразмерен деконструкции литературы, где клятва и подпись романа как жанра, скрепляющего его фантазматический контракт и форму, непременно оборачивается разрывом контракта, клятвopеступлением и подделкой подписи. Но как быть, если романном телом вне тела выпало несносное эхо различия – до, вне, вопреки и во имя смысла? Как быть, если представить чистое отсутствие, исходное самоотношение силы, саму невозможную возможность романной прописи все еще не дано? Полустертая приставка «ре» с неприметным дефисом призвана прописать деконструкцию

литературы, осложняя себе задачу уходом от постонтологической «риторики события», «иллюкций непредставимого», основанной на незабываемой «автоаффекции мысли». Попытка этого ухода, даже – уклонения до и вне волевого проекта деконструкции, продиктована адекватной расположенностью к молчаливому истоку традиции.

Деконструкция герменевтики приоткрывает невидимый эллипс, дает возможность проскользнуть в тот невидимый зазор текстуальности, где автор все еще не трансцендентен замкнутому миру, а его фигуры и концепты уже всегда не завершены, прописать саму построчную разрядку самой литературы, подстрочный промер самого жанра, самой традиции. Текст – разметка авторского зеркального почерка, где смысл обретает конвульсивное тело, а автор непременно исчезает вместе с самим фантазмом литературы. Весь дискурсивный театр литературы, в букве которого власть представления, все еще делает вид автономии (даже если эта автономия основана на кантовском сверхавтономном экономимесисе гения), самозванно декларируя собственные границы. Границы эти не проницаемы только на первый взгляд: язык вряд ли способен скрыть немислимые основания закулисных конвульсий этого театра. Романном телом оседает эхо голосов до и вне любой формы высказанности характера, типа, героя, его «пола», полового различия, синтезирующей схемы героe-авторского диалога, сюжетной прагматики и композиционной политики романного жанра. Романный текст как тело смысла несоразмерно больше, чем тело аффекта и несравненно меньше, чем тело кастрации. Рана письма – метка романного

тела – единственно возможная пропись умолчания о самом имени, которое явится одновременно и желанием самого желания, и верхом «непристойности» как «противо-даром» неприкосновенному до и вне всякого наброска «словесности», до и вне всякого «протожанра».

Вписать неписываемое во всегда уже раздвоенной связи – вот, собственно, грамматологическая формула текстуальности текста, сверхставка которой: «смешать»-разместить сами голоса, ставшие текстовым телом, израненной плотью письма. Голос – невыносимая и невыносимая неспособность ответствовать безответному – самому различию, голос – невозможный слух, вслушивающийся в сам зазор между произносимым и слышимым, между самим произнесением и слышанием, между состоявшимся и высказываемым, между событием и знаком. Финальная нота голоса – уход в исходную немоту следа, непроговариваемый остаток момента. Осевшее до смехотворного безумия буквы эхо голосов прочертит конвульсии текстового тела как незримый стирающийся почерк – шрамом непереводаемой идиомы.

«Усложнять» – неперемнная телесная метка романного почерка Ж. Жене, указывающая выход из диктата фантазма, голого повторения наслаждения, когда объект желания призван визуализироваться в представлении. Немыслимый пунктир тела желания в подстрочнике этой сцены повторения, которая и есть литература, – конвульсивный контрапункт, прописывающий нечто большее, чем чистое насилие как абсолют иронии (Ж. Делез). Повторение неповторимого, определение неопределимого, тождество нетождественного – невыносимый остаток литературного письма как исток самоотношения силы. Именно поэтому понимание письменного пробела невозможно – всегда кажущееся знакомство такта – такта пробела, утверждающего абсолютную необоснованность всякой пре-

тензии на обналичивание смысла. Принципиальная непоследовательность письменного такта – разрыв и дистанция, разрыв дистанции как одновременно ее нарушение и восстановление, дистанция разрыва, в зиянии которого и становятся возможны впервые любые фигуры литературного фантазма, сам дискурсивный период. Письмо принципиально не последовательно, поскольку любая последовательная непрерывность концепта, мотива, сюжета, характера, жанра, нарратива оказывается в прорезях метки, стертой пробелом противотакта, самим тактом такта. Пунктирной эхографии противотакта в деконструкции литературного письма удастся расслышать и прописать в ницшевской «интерпретации» смехотворное, несносное «недо», невыносимый остаток и недостаток преодоления, еще одно эхо безумного смеха. Ужасающее поле письма прочерчивает сами границы герменевтического круга, понимания неприсваиваемого, невозможного наследования, невыносимого перевода непереводаемой идиомы, в метке которой врезан неписанный закон литературы – преступление ради преступления, всегда произвольный выход за пределы литературной традиции, литературной модели и нормы, литературы как «нормы», абсолютно ненасильственный абсолют насилия. Этот абсолют как сама заданность заданного метит выход из языкового фантазма, всегда подчиняющего неподражаемое, которое никогда не вмещается в рамки литературной сцены, сценографии литературы, литературы как сценографии. Письмо – суицид языка во имя утверждения самого абсолюта насилия, не укладывающийся ни в какую сценографию, стирание и самой «самости» и всегда насильственного произвола стирания, – стирание стирания, последняя бестактность противотакта. В эхографии недовожденных голосов, ставшей текстовым телом, нет и не может быть единого универсального языка и единой структуры понимания (герменевтиче-

ский предрассудок Гадамера), но тело текста нельзя назвать и «смешением языков», войной диалектов, все еще не укладывающейся в диалогическую полифонию неслиянных голосов (М. Бахтин). Герменевтический круг понимания, единство традиции в тексте, единство текста в традиции, единство традиции текста и текста традиции, несомненно, хранят хайдеггеровскую подпись – временной истины как собирающе-единящего логоса. Но никакой истины у времени нет. Неистина следа – ранимая и ранищая прорезь раны, превратившая набросок целого и целое наброска в размеченные несчастные части несказуемого раздела, в котором впервые дано прикоснуться к осевшему телу безучастного голоса. Текстовое тело голоса – израненная плоть бессмысленного, ведь язык – это «шрам на шраме» (М. Цветаева). Любой диалект изранен изнутри-извне меткой желанья – желанья другого диалекта, другого стиля, другого почерка – меткой другого желанья – желанья Другого в абсолютной негарантированности события, где диалект получает шанс обрести собственное тело, тело собственного, неотчуждаемого присвоенного, тело необналичиваемого остатка, не мыслимого без нехватки неприсвоенного. Роман как постжанровая пропись постлитературной сценографии – не вавилонское смешение диалектов, а довавилонское их смещение, не представимое без телесного осадка проговоренного – «лектуса» непомерной дистанции «диа». Этот осадок – посмертный остаток голоса, понявшего собственную абсолютную историчность. Стендалевское «зеркало» давно треснуло, и зияющая трещина открыла нечто худшее, чем калейдоскоп языковых аспектов (Л. Витгенштейн). Радикальное зло романного тела вряд ли описуемо и кундеровским «тупиком» как проекцией невозможности, пусть даже она и покоится на «избирательном средстве» Гете – этом неизбираемом и неотвратимом различии романного тела: ни сродства, ни выбора,

ни проекции – в прописанном следе одни руины голосового эха.

Слышим ли голос и слышимо ли его эхо в том, что от него почти не осталось – израненная плоть всякий раз больше чем молчания – немоты? Слух нам уже давно отказывает, речь прервана ужасом: «наступает глухота паучья, здесь провал сильнее наших сил» (О. Манделштам). Немота – единственный след бессилия, данный нам в неснимаемом забвении этого провала. Немота здесь – не безмысленная безголосость потерянного в болтовне здесь-бытия (М. Хайдеггер), а избыток силы как ее сверхсиловое бессилие. Если голоса непоправимо осели до конвульсий, непрерывных судорог следового тела немоты, не укладывающегося в сценографию жанра и словесности, именуемо ли событие их «сочетания»?

Множественность голосов, их самостоятельность и неслиянность – незаместимые метки полифонического концепта романного письма в философском почерке М. Бахтина («Проблемы поэтики Достоевского»), где, казалось, навсегда оставлен «единый объективный мир авторского сознания», а «множественность равноправных сознаний с их мирами» призвана образовать единство художественного события. Но можем ли мы именовать сочетание неслиянных равноправных голосов – сочетание несочетаемого, основа которого лежит больше чем в полифонии или разногласии, – единством события? Раздел единого зияет пробелом романного тела – тела осевших голосов, их стертого беззвучного эха в своей безосновности, – незаживаемой раной, ее несшиваемым швом. Романное тело – вне тела, поскольку его границы непредставимы.

Если в полифонии как основе самостоятельности голосов в сочетании индивидуальных волей для Бахтина происходит принципиальный выход за пределы одной воли, можем ли уравнивать художественную волю полифонии и волю-к-событию? Ка-

ковы пределы этого выхода, где экономический неслиянный голос в абсолютной неприкосновенности их интонаций, в их незаместимой единственности все еще спроецирован трансцендентальной эстетикой присутствия, мыслящей искусство как чувственный образ сверхчувственного? Цел и един ли голос, как нецел и неедин сам след события? Представим ли был этот выход, если бы его немислимая невозможность не была нам уже всегда дана? В этой невозможности романного письма приоткрывается безысходное безволие воли и сверхсиловое бессилие силы.

В основе романной «драматизации» как литературной сценографии лежит для Бахтина опространствливание времени в авторском стремлении представить сосуществование сознаний и их alter ego: диалог – та безвыходная остановка, где немислимый остаток голоса прорезывается романной меткой – в том пробеле, где впервые становятся представимы любые фигуры дискурса, маршруты объективации, фантомы воображения. Как преодолеть время во времени, если время – само это преодоление (вспомним Канта «сила – способность преодолевать препятствия»), исходная невозможность которого – след письма? Этому пробелу преодоления несоразмерна никакая «быстрота событий», «динамика сюжета». Этот пробел – раздел времени, время как безначальный раздел единого до и вне всякого монологического фантазма автора, фантазма словесности. В этом пробеле, где «глаз не посетует на недостаток эха» (И. Бродский), эхо голоса, отстоенного до немоты следа, всегда раздвоено; голос всегда больше и меньше, чем один: не-един, не-цел и бесцелен. Его безысходное неединство выше любого диалога как сообщения позиций, не соразмерно любой демократии (в том числе столь любимому Деррида «пришествию демократии» – *democratie à venir*), где голос как присвоенность позиции может

быть «отдан». Голос – не объект присвоения и «отдачи», он – само непроеизносимое имя дара и дар имени, поскольку не-сущий невыносимый след романного письма – разрыв раны, ее распоротый шов, зияние немоты, которая ни о чем не умалчивает. Индивидуальная воля – не присвоение голоса и не автономия сознания, не носитель деятельности-волевого комплекса, воля – на пределе следа есть сам выход, эксцесс, неустранимый сверхостаток, голос – граница произносимого, раздвоенность эха, его онемевший след. «Надсловесное, надголосое, надакцентное единство полифонического романа» – вне единства, вне акцента, вне голоса, оно непроеизносимо и неслышимо: утрата самовслушивающегося слуха, оно прописывается пробелом вопреки считываемому смыслу. Полифония голосов как многообразие вне образа, вне условий представимости литературного представления не может быть оформлена в моменте: момент в своей исходной раздвоенности не представим.

Автор, освещающий самосознание своего героя, перестает быть автором. Самосознание героя принципиально не завершено, не закрыто, именно потому что невозможное отсутствие автора, оставшегося бесследным следом романного письма, прописывает неразрешимость присвоения голоса. Достаточно ли назвать неразрешимость неразрешимостью, неединство неединством, неистину неистиной? Как избежать автоафекции мысли, осевшей в постонтологическую «риторику события»? Как выйти из постметафизического насилия – постволевого проекта стирания следа, как мыслить след до и вне стирания? Событие все еще не мыслимо, след голоса как романский почерк все еще не прописан в той мере безответной ответственности, которую всякий раз не взять на себя в опыте суждения вне всякой надежды на представимую связность мыслимого – вне тра-

диции, вне перевода, вне генеалогии, без ссылок и сносок.

Романная новация Ф. Достоевского как сам след литературы подразумевает новое понимание художественного мимесиса и всей проблематики повторения неповторимого, что становится концептуальной ситуацией самоотношения автора в русской романной прозе XX в. Повторение – не просто один из центральных мотивов романной поэтики В. Набокова, повторение в литературном письме – не столько слово и концепт в сложноорганизованном диалоге автора и героя, это – постконцептуальный оператор самой диалоговой структуры романного тела. Роман мыслился в традиции гуманитарного дискурса как репрезентативный нарратив, отражающий и сюжетную судьбу героя, и телеологию его самосознания, и способы авторского выстраивания этой судьбы. Роман В. Набокова открывает неклассическое литературное письмо, в котором дистанция репрезентации – литературной сценологии замысла – сотрется до шрамов романного тела – тела вне тела, тела вопреки и во имя непредставимого целого, тела голоса, выпавшего последним пробелом молчания. В этом пробеле стирается метка сотворчества автора и героя в перспективе преодоления постволевого проекта. Бытийный горизонт героя больше не определяется горизонтом авторского видения, который оказывается непреодолимо не полон и прерывен. Этот пробел – не то, что мы могли бы назвать «эсхатографией творчества», это – сама ранимо-ранящая пропись романного тела, которое всегда несоразмерно безграничней и ограничней тела

волевого аффекта. Повторение в пределе – немислимая постэкономия игры в непрерывности наслаждения и опустошения, в безвыходной возвратности сюжета, в безумном обращении волевого аффекта героя, выраженного в противостоянии авторской воле («Защита Лужина»). Эсхатография повторения – пропись бессмысленного бесцельного тела в его схождении к невозможному означаемому, в преодолении ограниченной повторимости силового присутствия. Эсхатография – не описание пришествия истины, не исполнение обещанной полноты героическо-авторского события, это – разрез и дистанция разреза в романном теле, которое вне раны не существует: романное (поэтическое) тело – «рубец на рубце» (М. Цветаева). Эсхатография – не экспликация постулируемых пределов, а их сотворение, в котором мотивное целое сюжетной судьбы героя впервые разрезается до незавершимого свершения авторского жеста. Именованное неименованное – вот сверхцель постлитературной эсхатографии, пришествие имени безымянного – грамматологический диспозитив романного письма не только Набокова, но его современников. Понимание идиоматических оснований литературы как сценографии неразрешимого, выразившейся у Достоевского в «полифоническом романе», позволило русским писателям XX в. (Горький, Набоков, Платонов) выстроить новую форму сосуществования автора и героя, когда их горизонты стали не просто равноценны в перспективе ценностного полагания, а обнажили эсхатографические пределы самой литературы.

## ТЕМА ДЕТСТВА В КОНТЕКСТЕ ИДИЛЛИЧЕСКОЙ МОДАЛЬНОСТИ В РАННИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

Тема детства занимает важное место в поэтике Ф. М. Достоевского, обнаруживая специфические черты. В своём докладе мы рассматриваем тему детства в контексте идиллической модальности, поскольку представления писателя о счастье, гармонии, «золотом веке» тесно связаны с идиллией. На примере ранних произведений автора («Бедные люди», «Слабое сердце», «Неточка Незванова», «Маленький герой») прослеживается изменение характера идиллической модальности, каждый герой по-своему проявляет себя в представлениях о детстве.

Тема детства соотносится с мотивом Дома у многих героев Достоевского. Среди рассматриваемых произведений только в романе «Бедные люди» детство представлено на фоне замкнутой деревенской жизни Вареньки Добросёловой. Тема детства описана только в двух отрывках – в письмах героини от 1 июля и 3 сентября, в которых она признаётся, что детство для неё было «самым счастливым временем жизни» (1; 27). Переезд семьи Добросёловых в Петербург нарушает привычный уклад жизни. Пространство города в сравнении с деревней становится враждебным героям, несёт неудачи, смерть родителей героини. Чем больше ощущение чуждости города, тем больше и желание Вареньки вернуться Домой, в «маленькую комнатку» к самовару, где няня и «матушка» с нетерпением ждут своего ребёнка.

В письме от 3 сентября детство описывается героиней с большей тоской. Детство в этом отрывке предстаёт как «золотое» в воспоминаниях об осени в деревне. Всё окружающее, даже кажущееся страш-

ным ребёнку, доброжелательно к человеку, в отличие от последующей городской среды с совершенно иной природой. Идиллическое восприятие детства в этом письме Добросёловой связано с «народным мироощущением»<sup>1</sup>. Детство Вареньки включает не только сентиментальные описания природы (в том числе солнца, что не характерно для поэтики Достоевского), но и животных, народного творчества. Детство, проведённое в Доме, даётся через призму идиллического мировосприятия, несёт идеальные ценности защищённости, порядка, надёжности, связи поколений. Кроме того, осенний пейзаж, к которому обращается автор, несёт в себе и другой смысл. В контексте романа он означает «невозвращение» домой. Для Вареньки детство и Дом становятся потерянными, утраченными, а вместе с ними для героини утрачивается и «смысл мира»<sup>2</sup>.

В повести «Слабое сердце» детские черты свойственны главному герою – Васе Шумкову. Они проявляются в наивности персонажа, «чистоте» восприятия мира, странном для окружающих желании достичь утопического – сделать всех людей счастливыми. Как и в «Бедных людях», детскость героя связана с представлением о Доме, где реализуется идиллическое настроение или мироощущение Васи. Романтико-сентиментальная настроенность Шумкова роднит его с другими персонажами писателя – Мечтателем, Алёшей Валковским, князем Мышкиным.

В «Неточке Незвановой», как и в «Униженных и оскорблённых», тема детства описана в отрыве от сентиментально-романтической идилличности предыдущих

текстов. Детство в этих произведениях предстаёт неблагополучным. Счастливыми моментами детства Неточки выступают чтение отцом книг, мечты о поселении в доме с красными гардинами. Специфика рассматриваемой темы в «Неточке Незвановой» заключается в том, что героиня наблюдает идиллическое детство Кати в доме князя Х., но сама она находится только «около» счастья. Пережитая потеря родителей, знание о нищей жизни не дают ребёнку быть беспечно счастливым.

Особое место, в сравнении с другими произведениями, занимает рассказ «Маленький герой», не вписывающийся в поэтику «натуральной школы». Тема детства в нём описана взрослым рассказчиком, который вспоминает себя ребёнком. Детство в контексте идиллии имеет здесь другую природу. Герой этого рассказа принадлежит светскому обществу, его детские ощущения лишены трагедийности, обычно обусловленной у Достоевского социальным характером окружающего. Переживания героя, сфокусированные вокруг отно-

шений с двумя молодыми дамами, исключительно психологичны. В «Маленьком герое» детство дано как взросление ребёнка, раскрытие первого переживания любви. В этом изображении детства Достоевский близок Л. Н. Толстому.

Тема детства в раннем творчестве Достоевского включена в идиллический текст, образуемый признаками жанровой содержательности («цветы», «птицы», «идеальный ландшафт», «чаепитие» и др.) и идиллической модальности. Детство представлено не только периодом жизни героев, но и чертой мировосприятия взрослых героев. Изменение изображения детства связано с поисками писателя, углубляющими психологическую природу человека.

---

<sup>1</sup> *Седельникова О. В.* Об онтологической природе социальной утопии в романе Ф. М. Достоевского «Бедные люди» // Проблемы литературных жанров: Материалы IX Международной научной конференции...Томск, 1999. Ч. 1. С. 277.

<sup>2</sup> *Баак Йоост ван.* Дом как утопия в русской литературе // Русские утопии. СПб., 1995. С. 147.

## ЯКОВ ПЕТРОВИЧ ГОЛЯДКИН В РОЛИ «РУССКОГО ФОБЛАЗА» (ДОСТОЕВСКИЙ И ЛУВЕ ДЕ КУВРЕ)

Герой гривуазного романа Жана-Батиста Луве де Кувре шевалье де Фоблаз почти сразу по своему рождению стал одним из наиболее известных героев литературы рококо, так что даже его имя приобрело переносное значение. Достойный своих старших литературных собратьев в деле соблазнения – дон Жуана, Ловеласа и де Вальмонта, – Фоблаз, в отличие от них, был человеком гораздо более ранимой и благовоспитанной натуры: он питал глубокое почтение к своему родителю, барону де Белькуру, и благоговел перед своими возлюбленными. Маркизу де Б., которая преподавала ему первые уроки любви, он даже почтительно именовал «маменькой». Дань любовному искусству и человеческому обаянию Фоблаза отдали А. С. Пушкин в романе «Евгений Онегин» и М. Ю. Лермонтов в поэме «Сашка». Достоевский также упомянул Фоблаза в поэме «Двойник», как будто отметив тем самым особую поэтическую составляющую этого образа.

В десятой главе Фоблазом называет Голядкина-старшего его «смертельный враг» господин Голядкин-младший: «Это наш русский Фоблаз, господа; позвольте вам рекомендовать молодого Фоблаза, – запищал господин Голядкин-младший, с свойственно ему наглостью семеня и вьюня меж чиновниками и указывая им на оцепеневшего и вместе с тем исступленного настоящего господина Голядкина. “Почтуемся, душка!” – продолжал он с нестерпимой фамильярностью, подвигаясь к предательски оскорбленному им человеку. Шуточка бесполезного господина Голядкина-младшего, кажется, нашла отголосок,

где следовало, тем более что в ней заключался коварный намек на одно обстоятельство, по-видимому, уже гласное и известное всем».

Что это за намек, становится ясно любому, кто читал «Любовные приключения кавалера де Фоблаза». На протяжении всего романа Фоблаз ведет двойную жизнь, постоянно переодеваясь в женские платья, чтобы безнаказанно проникать к своим возлюбленным, меняет обличья, имена, место жительства и, конечно, самих возлюбленных. Это любовно-приключенческое произведение, вместе с тем, представляет собой аллегорию гибели человека, вызванной дисбалансом разума и чувства, заблуждениями сердца и ума. Главной любовью Фоблаза является Софи, которой он периодически изменяет с другими дамами. Софи – это не только мудрость, но это и само воплощение любви: на самой первой странице она сравнивается с Венерой, и сам герой восклицает: «Ах, Софи, это любовь, любовь на всю жизнь!» Поначалу Софи заключена в монастыре вместе с сестрой Фоблаза Аделаидой, чье имя переводится с греческого как «неявный, незаметный, тайный, недостоверный» (именно с ней будут неоднократно путать Фоблаза в связи с различными раскрываемыми тайнами его походов). После ряда препятствий герой, наконец, проникает в монастырь, овладевает Софи, и вместе они совершают побег. Затем их узы освящаются таинством брака, после чего они надолго разлучаются друг с другом. Виною тому – прежние возлюбленные Фоблаза, не желающие оставить его наедине с выпавшим ему счастьем. Отец Софи увозит дочь

от мужа и ставит условие, по которому они вновь смогут воссоединиться лишь после того, как уйдет из жизни самая могущественная и опасная из всех возлюбленных героя – маркиза де Б. В финале романа, когда гибнет маркиза, Софи возвращается к мужу, но застаёт его с другой возлюбленной – графиней де Линьоль, носящей в утробе плод их совместной связи. Графиня также гибнет, не выдерживая обстоятельств, а сам Фоблаз сходит с ума. Завершается роман словами из письма Фоблаза виконту де Вальбрёну: «Но нет, у меня остается Софи. Нет, не жалеите меня, лучше позавидуйте и только скажите, что люди пылкие и чувствительные, предоставленные в юности бурям страстей, никогда не находят полного счастья на земле».

Немек Голядкина-младшего Голядкину-старшему содержит очередное указание на раздвоение героя, причем это указание опирается на пример Фоблаза, закончившего свои дни сумасшествием. То, что обращение к роману Луве де Кувре отнюдь не случайно, доказывает повторное именование Голядкина Фоблазом в следующей одиннадцатой главе поэмы, когда двойник героя проговаривает различные непотребства: «А, да, позабыл, извините. Знаю ваш вкус. Мы, сударь, лакомы до тоненьких немочек; мы, дескать, душа ты правдивая, Яков Петрович, лакомы с тобою до тоненьких, хотя, впрочем, и не лишенных еще приятности немочек; квартиры у них нанимаем, их нравственность соблазняем, за бир-суп, да мильх-суп [пивной суп... молочный суп (нем.)] наше сердце им посвящаем да разные подписки даем, – вот

что мы делаем, Фоблаз ты такой, предатель ты этакой!»

Намек Голядкина-младшего здесь вскрывает саму сущность и функцию его как двойника героя – служить зримым напоминанием о его прежних делах. В романе Луве де Кувре такой двойник появляется в самом конце, когда герой уже сходит с ума: «Все усилия науки, все усилия моего разума не могут прогнать жестокий и дорогой призрак, частое появление которого меня терзает и очаровывает. О, маркиза де Б.! Неужели вы для того спасли меня от смерти и пошли за меня в могилу, чтобы беспрепятственно и постоянно следовать за вашим возлюбленным? И еще. Когда молния рассекает тучи, а раскаты грома потрясают землю, я слышу зловещий бой часов, я слышу, как хладнокровный жестокий солдат говорит мне: “Она там”. Тогда охваченный неизъяснимым ужасом, обманутый безумной надеждой, я бегу к бушующим волнам. Я вижу, что посреди бурных струй бьется женщина, которую, увы, я не могу спасти, которую я не могу забыть... О, пожалейте меня!» Двойники Фоблаза – это погибшие женщины, которые одновременно являются жертвами и губительницами, разрушившими своё и его счастье. Двойник Голядкина – это он сам, свой собственный жертва и палач, воспоминание о его прежней загубленной жизни. Крайняя степень его эгоизма хорошо видна в шутливой фразе Голядкина-младшего: «Поцелуемся душка!» Память героя о его прошлом материализуется в виде проныры и кривляки, стремящегося облобызать его душу, растерянную и ошеломленную.

## «КНИГА ИОВА», КНИГА ДЕТСТВА ДОСТОЕВСКОГО, В ЕГО ТВОРЧЕСКИХ ОТРАЖЕНИЯХ

«Новых идей нет: идеи все те же одни, начиная с Иова».  
(Из подготовительных материалов к роману «Подросток»).

Узнанная в ранние годы ветхозаветная «Книга Иова» стала событием и потрясением для писателя на всю жизнь. Об этом он вспоминает много позднее, работая над «Подростком». А в «Братьях Карамазовых» сказанное старцем Зосимой о Священном писании и особенно о «Книге Иова» автобиографично: «...в первый раз посетило меня некоторое проникновение духовное, еще восьми лет от роду» (14; 264). «Проникновение духовное» было вызвано услышанным чтением в храме, но был и еще источник. Изложенная для детей Библия появилась в жизни мальчика Достоевского в издании (также упомянутом в «Братьях Карамазовых») «Сто четыре священные Истории, выбранные из Ветхого и Нового Завета, в пользу юношества Иоанном Гибнером, с присовокуплением благочестивых размышлений»: в 2-х ч. (С немецкого языка вновь переведены с издания, исправленного Иоанном Готфр(идом) Фленком, Васильем Богородским.) – СПб., 1815.

Сравнение с полным церковнославянским и русскоязычным текстами Библии гибнеровского сокращенного и адаптированного убеждает в том, что последний вполне отражает и сохраняет содержательную суть библейского повествования. И нам следует опираться на издание 1815 года, как действительно бывшее в доме Достоевских (такое издание представлено в экспозиции московского Музея-квартиры Ф. М. Достоевского; см. также: Библиотека Ф. М. Достоевского / Отв. ред. Н. Ф. Буданова. СПб.: Наука, 2005. С. 110).

«Книга Иова», начиная с московского детства, пройдет далее через жизнь Достоевского – в Петербурге: в Инженерном училище, в кружке петрашевцев, в Петропавловской крепости, а также, возможно, и в Омском остроге (помимо «Нового Завета» изд. 1823 г.). В личную библиотеку писателя, помимо Библии в Синодальном издании, входили и отдельные издания «Книги Иова» в русском переводе.

В издании Гибнера «Книга Иова», помещенная на стр. 159 в кратком изложении, обозначена как «История ХЛIII о Иове», снабжена наводящими вопросами, «полезными нравоучениями» и «благочестивыми размышлениями». В «Прологе» диалогом Сатаны с Богом завязана главная проблематика. Сатана подвергает сомнению благочестие, праведность Иова. «Иову можно быть благочестиву, когда Бог одарил его столь многими благами». Всё последующее именно и должно подвести к ответу на поставленный вопрос о *свободе* веры и приятии Бога. История Иова разворачивается сакральным действием с участием Господа и Сатаны, но также и испытываемого Иова – Господь попустительствует независимое его поведение и решения. У Иова отнято всё – дети, богатство, и он поражен страшной болезнью, остается же у него возможность свободной веры, веры даром, а не за награду.

Иов по великодушию принимает посланные лишения и страдания: «Бог дал, Бог и взял», но, будучи с Богом, он все же оказывается в оппозиции к Нему, к чему приближает спокойная его совесть и рас-

судочное оправдание своей невинности. «Иов почитал себя совсем невинным и ссылался на спокойную свою совесть». Так Иов стремится установить опоры своей веры в человеческой и даже рассудочной плоскости. Здесь же (по изданию Гибнера) дается нравоучительное опровержение убеждению Иова: «Но Иов поступил в сем очень далеко, поелику хотя он пред людьми был и невинен, но не пред Богом». В полном церковнославянском тексте, уже в детстве и тем более в зрелые годы в русскоязычном тексте, хорошо известном Достоевскому, «состязательный» момент с Богом (в «детском» варианте он был, конечно, отмечен) очень силен и подробно развернут. Божественно наделенный свободой, искренний и честный Иов создает ситуацию судейства и критики миропорядка перед его Создателем: «Вот, я завел судебное дело, знаю, что буду прав! я желал бы только отстоять пути мои пред Лицом Его! И это уже в оправдание мне, потому что лицемер не пойдет пред Лицом Его» (гл. 13, ст. 18, 15, 16). Подчеркнем, что Иов отстаивает свою *правоту*, а не *право*, как делающее человека самостоятельным перед Богом (такова метафизика права). Страдания людей, часто невинных, преступления без наказаний – выдвигаемый Иовом приговор и аргумент против установленного миропорядка.

«Один умирает в самой полноте сил своих, совершенно спокойный и мирный, внутренности его – полны жира. А другой умирает с душою огорченною, не вкусив добра» (гл. 21; ст. 23 – 25). «В городе люди стонут, и душа убиваемых вопит, и Бог не воспрещает того» (гл. 24, ст. 12). «Он губит и непорочного, и виновного. Земля отдана в руки нечестивых. Лица судей Он закрывает» (гл. 9; ст. 22, 24). «Покажи мне беззаконие мое. Для чего скрываешь Лицо Твое и считаешь меня врагом Тебе?» (гл. 13; ст. 23, 24).

Испытывается Иов и доктринерскими доводами своих друзей. «Потом пришли трое приятелей его, утешить его в столь великой бедности. Весь разговор их склонился единственно к тому, что Иов заслужил непременно такое наказание, поелику Бог справедлив. Но тем весьма обижали его, ибо Бог иногда и праведников не меньше наказывает, и утверждает в добронравии, нежели столько наказывает грешников...». Таким образом, в издании Гибнера дается нравоучительное объяснение неправоты Иова, ищущего, однако, и принятой сердцем веры. Неправота же его друзей, сторонних тому, находит оценку в словах самого Господа (по полному тексту): они «говорили обо Мне не так верно, как Раб мой, Иов» (гл. 42, ст. 7). Неверные доводы друзей Иова, очевидно, следует понимать в свете доктрины возмездия, принятой у древних евреев во время появления «Книги Иова» в IV-V веках до н.э.; по доктрине, все грехи наказываются, ничто не проходит безнаказанно. Отсюда вытекает, что любое страдание посылается за грехи, страдающий человек обязательно должен быть грешником.

Путь Иова в его испытании страданиями и лишениями, с вопросами к Богу, поиском очевидных ему доказательств присутствия Его как справедливого судьи – был прослежен в «детском» тексте и, конечно, рассмотрен с соответствующими характеристиками и оценками на уроках по Священному писанию еще в доме Достоевских. Так что мальчику Достоевскому предлагались, например, вопросы: «Что Иов о себе думал?» «Справедливо ли он думал?» «Каково он прежде сносил скорби свои?» И так же полезные нравоучения и благочестивые размышления: «Господь Бог искушает иногда добродетельных людей. Равным образом Бог дал власть диаволу оскорблять Иова и изведывать мысли его». «Иов хотел состязаться с Создателем

своим, но не мог устоять, обвиняя сам своим мнением. Ибо Бог всегда одержит верх, взойдя в суд по всей справедливости».

Путь Иова есть встреча с Богом и восхождение, достижимое живой, искренней и испытываемой душой – с покаянием и умалением перед Богом. «Тогда Иов, покрившись Господу, вознегодовал сам на себя и, лежа на земле в пыли, начал раскисаться в грехе своем». Наделенный новыми благами в земной жизни, Иов постигает самое главное – божественную тайну и радость бытия.

Романы Достоевского – книги отражений. В них не просто упоминания Иова, в них – проблема Иова, понятая в нераздельном единстве его ропота, вопросов к Богу и его восхождения. Проблема Иова видится Достоевскому как вечно решаемая человеком и всегда неисчерпаемая.

*«Бедные люди»*

В «Бедных людях» слышны первые, еще слабые и глухие, отголоски Иова: «Зачем одному еще во чреве матери прокаркнула счастье ворона-судьба, а другой из воспитательного дома на свет Божий выходит?» (1; 86). Уже первый герой Достоевского немислим вне вопросов, вопросов от Иова, они-то именно знак свободного стояния человека, хотя бы ценой нарушенной его цельности, свободного принятия миропорядка, установленного Создателем Первозданным, Божественный лик человеческий, осознаваемый в себе Макаром Девушкиным, – он ведь и в искренности его ропота.

*«Записки из Мертвого дома»*

Разведенную с Богом совесть преступника, его нераскаянность видим – в «Записках из Мертвого дома». Рассказчик в «Записках» повествует, что, вызывая Орлова на рассказы о себе, пытался «добраться» до его совести, и когда тот понял, чего от него хотят, расхохотался. «Только в

остроге я слышал о самых страшных, о самых неестественных поступках, о самых чудовищных убийствах, рассказанных с самым неудержимым, с самым детски веселым смехом» (4; 15). Открывается абсурдистская действительность преступления («совесть его (преступника) спокойна, а совестью он и силен, и не смущается нравственно, а это главное» – 4; 187). Она просматривается за гранью, которую преступники окончательно еще не перешагнули, еще праздник Рождества Христова объединяет их со всеми людьми и дает почувствовать, что они «не ломоть отрезанный».

*«Преступление и наказание»*

Преступление Раскольникова стоит на пути, на котором он обрекает себя на всеильное «право». Но на этом пути есть онтологические моменты в свете проблемы Иова. Раскольников мог бы подчиниться Богу, Совести – но барьером встает «право». Сознание Раскольникова становится преступным с выходом к рационально выведенному праву переступания, устранения к тому «преград», «предрассудков», совести, преодоления ее как самодиктующей силы, снятия ее категорических императивов. Исход в вере «даром» и без награды понятен Раскольникову, но не дается ему.

Все это открывается в его диалогах с Соней, Порфирием Петровичем, в финале – открытом и перспективном.

«– Так ты очень молишься Богу-то, Соня? <...>

– Что ж бы я без Бога-то была? <...>

“Ну, так и есть!” – подумал он.

– А тебе Бог что за это делает? – спросил он, выпытывая дальше. <...>

– Всё делает! – быстро прошептала она <...>.

“Вот и исход! Вот и объяснение исхода!” – решил он про себя, с жадным любопытством рассматривая ее» (6; 248).

« – Общество ведь слишком обеспечено ссылками, тюрьмами, судебными следователями, каторгами, чего же беспокоиться? <...>

– Ну-с, а насчет его совести-то? <...>

– У кого есть она, тот страдай, коль сознает ошибку. Это и наказание ему, – опричь каторги» (6; 203).

«Что значит слово “злодеяние”? Совесть моя спокойна. Конечно, сделано уголовное преступление; конечно, нарушена буква закона и пролита кровь, ну и возьмите за букву закона мою голову... и довольно! <...> те люди вынесли свои шаги и потому *они правы*, а я не вынес и, стало быть, я не имел права разрешить себе этот шаг». Вот в чем одном признавал он свое преступление: только в том, что не вынес его и сделал явку с повинною» (6; 417).

#### «Бесы»

Ставрогин вступил на путь исключительно онтологических решений, от которых целиком зависит его судьба. Таков он в исповеди о преступлении, великость которого он определяет Евангелием: «”Если соблазните единого от малых сих” <...> По Евангелию, больше преступления нет и не может <быть>...» (11; 28) (и пусть совершившему станет тяжелее, чем если бы жернов повесили на его шею). Как известно, сам писатель рассказывал о таком преступлении в 1870-е годы, но пережито оно было в его московском детстве. При Мариинской больнице для бедных произошло погубление каким-то пьяницей девятилетней девочки, и в творчестве писателя это стало темой оскорбленного детства, изнасилованного ребенка. Ставрогин намерен обнародовать признание в погублении Матрёши, и принимающий исповедь архиерей Тихон признает этот путь «великим», «неслыханным», отвечающим «потребности уязвленного сердца» (11; 24), в то время как мир полон ужасов и преступлений, считающихся лишь «неизбежными

проступками юности», совершающие же их «живут со своею совестью в мире и в спокойствии» (11; 25). О видении Матрёши Ставрогин говорит: «И никогда ничего не являлось мне столь мучительным! <...> Я просидел до ночи, не двигаясь и забыв время» (11; 22). В его сознании остановившееся, или преодоленное время. Воспоминание и видение Матрёши «не само представляется, а я его сам вызываю» (11; 22). Он мог бы «устранить» это воспоминание и Матрёшу, как «устранял» и забывал другие преступления. Но здесь надвременной ценностный план в сознании Ставрогина непреодолим. Матрёша стала частью его духовного существования. Ей же казалось, что это она сделала «неимоверное преступление» и в нем «смертельно виновата». Ее бред уводит в сферу подсознательного, и здесь переживание преступления онтологично: она «Бога убила» (11; 18).

Духовная и душевная ситуация Ставрогина тотально вызвана его неверием, хотя он в нём и не застывает, и не завершён. И в исповеди он не теплохладен, как в общем действии романа, он даже привержен бесовскому полюсу, в беса он верит не аллегорически, а «канонически», в личностном воплощении. И, наконец, поистине сатанинский вопрос, точно пришедший из «Книги Иова», обращает он Тихону: сдвинет ли тот гору в награду за его, Тихона, веру? Так что прямой путь к исповеди-подвигу, избранный им, не будет пройден, ведь и его искренность не полна и относительна, и вместо смиренного покаяния – горделивый вызов и ненависть к будущим судьям, и неспособность простить самого себя.

И Тихон предрекает небывалую до этого момента близость Ставрогина к преступлению. Так совесть Ставрогина, не воплощаясь в нём сакрально, ведёт не к исходу Иова, но противоположному ему.

### «Подросток»

В «Подростке», столь приблизившем писателя к «Братьям Карамазовым», берутся главные высоты от «Книги Иова». Уже в подготовительном процессе проблема Иова всеохватно моделируется и, резонируя, образует два центра – Версилов и Макар Долгорукий, в будущем соответственно Иван Карамазов и Зосима. Впрочем, полная транспонировка проблемы в образы пока не произошла – «Подросток» даёт лишь материал для этого будущему, последнему роману.

Работая над «Подростком», Достоевский оживил в себе ранние впечатления («я был тогда еще младенцем») от «поразившей» его «Книги Иова». Она теперь его приводит «в болезненный восторг» (см. письмо к А. Г. Достоевской от 10(22) июня 1875 г. из Эмса). По следам чтения «Книги Иова» писатель делает записи, разрабатывая проблематику двух последних романов.

Свобода или несвобода в вере, приятии Бога – здесь видит Достоевский возможность пересечения ветхозаветного Иова и искушений Христа, в свете этой проблемы как современном ее продолжении ему видятся действующие социалистические идеи: «Прудон и Иов – искушения Христа» (16; 386). К прологу «Книги Иова» писатель возвращается постоянно – здесь средоточие вопросов о свободной или обусловленной вере и нравственности; таковы записи о Версиллове и Макаре Долгоруком: «Разбирают Иова. <...> Об Иове, Сатане и проч. О будущем мира» (16; 388). Сюда же относится вопрос о свободной, искренней, сердечной или догматической вере: «В исповеди Версилов <...> Да здравствует всё великое! Что есть великое? Искренность» (16; 386).

Свобода даётся человеку с тайной жизни. Роптание же обречено. «Бытие должно быть непременно <...> выше ума

человеческого, так, чтоб всю жизнь человек *искал*. Мало того, надо непременно, чтобы он никогда *не сыскал*» (16; 37) «...тайна кругом человека. Что в том, что я буду роптать? Ибо ропща, буду знать, что говорю как бессмысленный, и язык мой вертится лишь зря, а что ведь я ничего не знаю, стало быть, и уличить не имею сил» (16; 140). Тайна жизни, «горесть», переходящая в радость, записи об этом помечены: «Дети Иова» (16; 386). Тайна премудрых старцев Макара Долгорукого и Зосимы с их благоговейной и всеобъемлющей любовью к мирозданию кроется именно здесь.

### «Братья Карамазовы»

«Кающийся» Достоевский – таким его увидел оптинский старец Амвросий и таким его можно представить незадолго до смерти – в перспективе разрешения вопроса всей его жизни – «существования Божия». Эшафот, каторга, Оптиная пустынь – вехи этого пути, каждый раз с выходом к такой перспективе и с опытом страданий и вопросов оправдания мироздания. Этот путь был освещён переживанием ветхозаветного Иова – в последние годы Достоевским-отцом, потерявшим ребёнка, а когда-то в годы московского детства Достоевским-младенцем. Это, несомненно, заключено в словах писателя о последнем романе, а именно, что «много в нём легло меня и моего» (письмо И. С. Аксакову от 28 августа 1880 г. – 30; 214).

Ровно через год после письма-воспоминания о детском потрясении и уже в осознанной связи вопросов Иова с искушением Христа в письме к В. А. Алексееву от 7 июня 1876 г. возникает контекст бунта Ивана Карамазова. Высказанные здесь мысли наводят на духовную ситуацию Ивана Карамазова как богоборца, особенно, в его поэме «Великий инквизитор». В поэме, как известно со слов самого писателя, противопоставляются два взгляда на человечество: «Высокий взгляд хри-

стианства на человечество понижается до взгляда <инквизитора> как бы на звериное стадо» (15; 198). У инквизитора презрение к человечеству под видом «социальной любви к нему». Он предъявляет Богу сатанинский счёт: «накорми, тогда и спрашивай с них добродетели» (14; 230). В подготовительных вариантах к роману есть запись: Идиот (будущий Алеша) детям «разъясняет дьявола (Иов, Пролог)» (15; 202). Чёрт, ставший кошмаром Ивана, развешивает критику перед Богом еще и так: «<Я> исполняю мое назначение: губить тысячи, чтобы спасся один. Сколько, например, надо было погубить душ и опозорить честных репутаций, чтобы получить одного только праведного Иова, на котором меня так зло поддели во время оно» (15; 82).

Перед Иваном Карамазовым вопросы оправдания миропорядка встали на пути жизненного испытания в идее Бога. *Искренность*, а не догматическое принятие или отрицание определяет его духовную ситуацию, это именно вопросы Pro и Contra (Pro ведь тоже присутствует: у Ивана нет окончательного отпадения от Бога, и Христос в его сознании живой и подлинный, вне Него он вообще не может самоопределиваться). И точка отсчета в его отрицании – от неискаженного, идущего от Христа и данного Им миропонимания, только через Него становятся понятными выбор и испытание Ивана. Вот почему Алеша говорит: «Поэма твоя есть хвала Иисусу, а не хула ... как ты хотел того» (14; 237).

Иван не атеист, для которого собственно вопроса о Боге нет, потому что решен. У Ивана же – мука от вопроса, который не решен им «ни в сторону положительную», «ни в сторону отрицательную» (14; 65).

Итак: «Я не Бога не принимаю, я мира, им созданного, не принимаю» (14; 214).

Страдания невинных, неискупленная слезинка ребенка – главный аргумент в богоборчестве Ивана. «... если все должны страдать, чтобы страданиями купить вечную гармонию, то при чем тут дети <...> и если правда в самом деле в том, что и они солидарны с отцами их во всех злодействах отцов, то уж, конечно, правда эта не от мира сего и мне непонятна» (14; 222).

Сознание Ивана максималистское, стремящееся к абсолютному, но есть соблазн сойти к относительному, и чёрт – чёрт-искуситель – именно и ведет к тому – увести совесть от Бога: «Совесть! Что совесть? Я сам ее делаю» (15; 87) (так «дразнил» Ивана чёрт). Кризис веры и нигилизм (в широком смысле: «Все до единого Федоры Павловичи») неразрывны. «Совесть без Бога есть ужас, она может заблудиться до самого безнравственного. <...> Инквизитор уж тем одним безнравственен, что в сердце его, в совести его могла ужиться идея о необходимости сожигать людей» (из записной тетради 1880 – 1881 гг. – 27; 56)). Ситуация Ивана с приверженностью его чёрту и инквизитору закрывает ему радость мира (за секунду радости он «отдал бы квадриллион квадриллионов» – 15; 118).

Очевидно, как резонируют мысли и чувства Ивана на книгу Иова, и они-то и создают открытую перспективу вечного личного и общего ее переживания.

Зосима на противоположном полюсе от Ивана, который абсолютизирует страдание при отрицании мира. Зосима же на примере Иова предлагает ответ на вопрос о страданиях прямо противоположный принципам Великого инквизитора (в системе, построенной на чуде, тайне и авторитете, нет страданий, но нет и свободы). Зосима говорит: «Сколько тайн разрешенных и откровенных: восстанавливает Бог снова Иова, <...> и вот у него уже новые дети <...> Вспоминая тех, разве можно

быть счастливым в полноте, как прежде, с новыми, как бы новые ни были ему милы? Но можно, можно: старое горе великою тайной жизни человеческой переходит постепенно в тихую умиленную радость (в подготовительных вариантах сказано по поводу детей Иова: «*Перемещение* любви. Не забыл и тех» – 15; 204) <...>: благословляю восход солнца ежедневный <...>, но уже более люблю закат его <...> – а надо всем-то правда Божия, умиляющая, примиряющая, всепрощающая!» (14; 265).

В романе сохраняется с начала и до конца этот противовес – Иван и Зосима, оба они дают отражение – жизнью, судьбой духом – книги Иова. В этом жизненном противовесе и ощущаем мы присутствие книги, ощущаем во всей полноте – с борениями, самоотрицанием и одновременно устремленностью человека к Богу. Такая полнота была достигнута в последнем романе, путь к которому начался с детства приобщением к вечной библейской книге.

## «ПОКАЖИ МНЕ СВОЮ КОМНАТУ, И Я УЗНАЮ ТВОЙ ХАРАКТЕР» (К ТОПОЛОГИЧЕСКОЙ СВЯЗИ ГЕРОЕВ И ИХ МЕСТА ОБИТАНИЯ В РОМАНЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «ПОДРОСТОК»)

Вынесенная в заглавие реплика Аркадия, главного героя романа «Подросток», неслучайна. На наш взгляд, Ф. М. Достоевский вкладывает в уста проницательного персонажа замечание о действующей в поле данного художественного произведения топологической закономерности. Многие смыслы текстов этого автора, чуткого к создаваемой им художественной реальности, актуализируются через категорию пространства и через взаимодействие героев его произведений с пространством, в котором они существуют. В романе «Подросток» проблема связи героев и пространства рассматривается как взаимозависимость: дом героя, интерьер становятся материально выраженным портретом персонажа, его «визитной карточкой». В «Подростке», несмотря на всю обрывочность и фрагментарность повествования, обусловленную особенностями восприятия Аркадия, сквозь сознание которого и подается все происходящее, значительное внимание уделяется описанию жилища героев, с которыми взаимодействует Аркадий. Он объясняет этот странный интерес уже в главе восьмой первой части романа во время посещения комнаты Васина любопытным тезисом «Покажи мне свою комнату, и я узнаю твой характер». Если учитывать, что важнейшей темой произведения является процесс становления молодого человека в обществе Санкт-Петербурга, где все для него, в том числе и окружающие, «загадка и мираж», топос дома становится для Аркадия значимым ориентиром, по которому он определяет сущность человека. Большинство героев, с которыми

молодой Долгорукий пересекается в сюжете романа, вводятся в произведение в соотношении с обстановкой их жилища: Дергачев, Крафт, Васин, Софья Андреевна и Лиза, Анна Андреевна, Ламберт, князь Сокольский, Версилов, наконец, и сам Аркадий. При этом о жилище некоторых персонажей, роль которых в сюжете произведения не столь значительна или которые для Аркадия не представляют интереса, автор или не сообщает, или ограничивается лаконичными замечаниями в их адрес. Так, Ефим Зверев, которого Аркадий характеризует как безыдейного человека и в котором нет загадки, как в других героях, лишен такой привилегии: о нем сказано только, что он, как и Дергачев, живет на Петербургской стороне. Что касается Дергачева, известно, что прототипом для изображения этого героя и его общества послужил революционный кружок Долгушина. Документально точно, вплоть до адресного совпадения с оригиналом, воспроизводя подробности жилища героя («флигель на дворе деревянного дома одной купчихи» со спущенными шторами на Петербургской стороне), Достоевский вводит одну поправку. На стене комнаты, в которой собирались «долгушинцы», висел деревянный крест с надписями «Во имя Христа» и «Свобода, равенство, братство». В тексте романа автор меняет его на «дешевый литографированный портрет» и «образ без ризы, но с горевшей лампадкой». Слова же о свободе, равенстве, братстве он имплицитно вкладывает в уста выступающих. Когда Аркадий входит в маленькую прихожую Дергачева, он слышит крики

«Quae medicamenta non sanant – ferrum sanat, quae ferrum non sanat – ignis sanat!» (то есть «Чего не исцеляют лекарства – исцеляет железо, чего не исцеляет железо – исцеляет огонь!»). Такой поправкой Достоевский как бы подчеркивает, что все пафосные фразы, которыми бросаются гости Дергачева, существуют только на словах. Дергачева, как и Ефима Зверева, Достоевский не случайно помещает на одной улице: эти герои, по определению Аркадия – «улица», «толпа», то есть в них нет индивидуальности, которая бы заслуживала своего раскрытия хотя бы и через описание их места жительства.

Жилище других героев, наоборот, многое говорит Аркадию, и он раскрывает перед читателем секрет хозяина дома. Например, в обстановке комнаты Васина героиня легко угадывает сущность ее хозяина: «мягкий диван с Толкучего рынка, который опасно двигать, рукомойник и ширмами огороженная железная кровать», «книги, бумаги, чернильница» «в отвратительном порядке» – во всей этой «затхлой чистоте» героиня узнает портрет самонадеянного Васина и уже догадывается, что же тот ответит на предложение быть секундантом на дуэли.

Чаще автор дает беглую безоценочную зарисовку жилища героев, так что читателю приходится самостоятельно считывать дополнительную информацию о персонажах помимо той, что он узнает из сюжета романа. Например, простор комнаты князя Сережи коррелирует с размахом, с которым живет герой: «...я удивился великолепию его квартиры... квартира эта была как у самых «порядочных людей»: высокие большие, светлые комнаты... и мебель... мягкая, комфортная, обильная». А описание апартаментов Анны Андреевны, по которым Аркадий заключает, что она «была сама вроде графини», говорит само за себя.

Порой в изображении жилища героев скрывается не только характеристика их обитателей, но и их судьба. Так, беглая зарисовка комнаты Крафта словно несет на себе отпечаток хозяина, замкнувшегося от остального мира в собственной идее о второстепенности русского народа: «Он жил в маленькой квартире, в две комнаты, совершенным особняком, а в настоящую минуту... был даже и без прислуги. Чемодан был хоть и раскрыт, но не убран, вещи валялись на стульях, а на столе, перед диваном, разложены были: саквояж, дорожная шкатулка, револьвер и проч.» Предотъездный беспорядок точно передает хаос, царящий в душе героя, который рвет свои связи с родной землей. А пистолет, словно ружье, которое обязательно должно выстрелить, предвещает грядущее самоубийство героя.

Главную загадку для Аркадия в романе представляет личность Версилова. Показательно, что хотя он и снимает для Лизы и Софьи Андреевны комнаты в Петербурге, и часто бывает у них, постоянного жилья у него нет. Это герой-искатель у которого нет дома: он либо бродит по улице, либо посещает «клоак на канаве» (так он называет харчевню), либо встречается с Аркадием. В описании кабинета Версилова читатель узнает портрет «истертого» жизнью хозяина, мота и кутилы: «комната Версилова, тесная и узкая, в одно окно; в ней стоял жалкий письменный стол, на котором валялось несколько неупотребляемых книг и забытых бумаг, а перед столом не менее жалкое мягкое кресло, со сломанной и поднявшейся вверх углом пружиной, от которой часто стонал Версильов и бранился». Примечательно, что в такой же комнатке живут и Софья Андреевна с Лизой, жертвы его праздного и развратного образа жизни.

Что же касается самого Аркадия, он,

подобно Версилу, находится в напряженном поиске своего предназначения в жизни, а также пытается разгадать тайну личности своего отца, что коррелирует с постоянными пространственными перемещениями героя. Поначалу он живет вместе с матерью и Лизой в одной квартире, в тесной «светелке», которую сравнивает с гробом. Это аналог «гроба» Раскольников и совпадение здесь не случайно: как и героиней «Преступления и наказания», Аркадий в тесноте «светелки» лелеет свою безумную идею. Позже он переезжает к Васину,

откуда направляется в «каморку» близ Вознесенского моста. Эти метания заканчиваются его возвратом к семье, своей идее, правда, в несколько ином ключе и осознанием себя как члена «случайного семейства».

Таким образом, можно говорить о важнейшей составляющей структуры романа, которую мы обозначим как «текст дома». Он создает в основном тексте «Подростка» семиотическое поле, считывая которое, читатель открывает для себя дополнительные смыслы произведения.

## STEPPING OVER: CHEEVER'S "THE-FIVE-FORTY-EIGHT" AS CRIME AND PUNISHMENT, RECONTEXTUALIZED

This paper will explore the ways the protagonist of John Cheever's "The Five-Forty-Eight" comes to terms with unexpiated sin, by way of comparison and contrast to the themes of guilt and redemption pervading Dostoevsky's *Crime and Punishment*. This short work contains all the indexical signs of Dostoevsky's novel, including a hero of dubious morality whose ambivalence towards crime and enfeebling sense of ethics leaves him helpless to assume responsibility for his actions. In addition to this, Cheever's story features motifs characteristic of *Crime and Punishment*, such as thresholds, and confrontations between individuals through which both authors pit the weight of a character's idea against the gravity of experience. Yet for all

Cheever takes from Dostoevsky—a topic about which the critical commentariat has been decidedly mum—the American writer aims to improve upon Dostoevsky by depriving his protagonist the promised redemption adverted to in *Crime and Punishment*. Retaining several key elements making up Dostoevsky's novel, Cheever parodies the religious nature of Raskolnikov's transformation by grounding the "change" his protagonist undergoes with far less felicity. However, in shifting his attention away from the religious strains reverberating throughout *Crime and Punishment*, Cheever cannot but call us to return to Dostoevsky's novel, and thereby runs the ironic risk of reinforcing the primacy of a text he sought to advance.

Марк Пурвис

## «ПЕРЕСТУПАНИЕ ЧЕРТЫ»: «ПЯТЬ СОРОК ВОСЕМЬ» ЧИВЕРА КАК «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ». РЕКОНТЕКСТУАЛИЗАЦИЯ

Данная работа посвящена исследованию путей, которыми протагонист произведения Джона Чивера «Пять сорок восемь» преодолевает тяжесть неискупленного греха, соотнося совершенное им с темами вины и воздаяния, пронизывающими «Преступление и наказание» Достоевского. Это небольшое произведение содержит в себе все знаковые моменты романа, включая героя с сомнительной моралью, амбивалентное отношение которого к преступлению в сочетании с ослабленным этическим чувством приводит к неспособности осознать ответственность за свои

поступки. Помимо этого, у Чивера представлены и мотивы, характерные для «Преступления и наказания», такие как «пороги сознания» и конфронтации между индивидуумами, посредством которых оба автора противопоставляют значимость индивидуальной идеи весомости опыта. Однако, беря у Достоевского, — тема, которую критические комментарии решительно замалчивают, — американский писатель стремится улучшить классика, лишая своего главного героя обещанного искупления, предполагаемого в «Преступлении и наказании». Сохраняя несколько ключевых

элементов, составляющих роман Достоевского, Чивер пародирует религиозную природу трансформации Раскольникова, связывая «перемену», претерпеваемую его протагонистом, с гораздо меньшим количеством счастья. Как бы то ни было, переключив внимание с религиозных «напряжений» «Преступления и наказания» и из-

бежав опасности быть обвиненным в возврате к роману Достоевского, Чивер тем самым подверг себя забавному риску закрепить первенство текста, который намеревался усовершенствовать.

*Авторизованный перевод С. А. Патрикеева*

## ЦЕНТОН А. РЕМИЗОВА «ОГНЕННАЯ РОССИЯ. ПАМЯТИ ДОСТОЕВСКОГО»

Одну из глав «Взвихренной Руси», знаменательно названную «Огненная Россия. Памяти Достоевского» (далее – ОР), писатель целиком посвятил своему великому предшественнику. ОР относится к тем текстам ремизовского «временника», которые были созданы еще до начала «монтажа» «Взвихренной Руси» и существовали как вполне самостоятельные произведения.

Непосредственным поводом для создания ОР была юбилейная дата – 40 лет со дня смерти Достоевского. 1921 год вообще считался «годом Достоевского». Кроме скорбных «февральских поминок» в ноябре отмечали столетие со дня рождения писателя. Совпадение дат Достоевского на фоне апокалиптических событий русской действительности осмысливалось как некий символ.

На начальном этапе ОР была «привязана» к петроградскому Дому литераторов, «за тяжелой дверью которого, – по выражению Г. Иванова, – советское владычество как бы обрывалось». Первое авторское чтение состоялось на вечере памяти Достоевского в Доме литераторов, первая публикация – в рубрике «Летописи Дома литераторов», которая в 1921 году велась в журнале «Вестник литературы».

Начинается ОР с очень резкого, безапелляционного заявления о тождестве писателя и его страны: «Достоевский – это Россия. И нет России без Достоевского. И в последний страшный час, – если суждено такому страшному часу, в внезапную последнюю минуту на последний зов и суд – кому же? – только он, только он один выйдет за Россию...». Здесь Ремизов дает свой

вариант известного архетипического уподобления творчества писателя сущности этноса или даже всего человечества. Ближайшими источниками являются хрестоматийное «Пушкин – это наше все» А. Григорьева и гораздо реже вспоминаемое высказывание Достоевского о Сервантесе в «Дневнике писателя» за 1876 год. В последнем случае архетип демонстрируется, как и у Ремизова, в эсхатологическом оформлении.

Ремизов привносит в архетипическую модель особые «русские» коннотации – мотивы заступничества за людей «мучащихся, страждущих, смрадно грешных», но «младенчески любящих». Обычно в русском фольклоре в функции заступников за народ перед высшей силой выступают Богоматерь и / или Святитель Николай. Таким образом, писатель в ОР сакрализирует Достоевского, делает его, по сути, третьим лицом «Русской Троицы».

Первое, что бросается в глаза при чтении ОР – это обилие цитат из романов Достоевского, какой-то хор из голосов персонажей. Ремизов цитирует:

1. Фрагмент сна Раскольникова – посещение квартиры убитой старухи: «И чем тише был месяц – огромный круглый медно-красный месяц глядел прямо в окно, – тем сильнее стучало сердце и даже больно становилось» («Преступление и наказание», ч. III, гл. 6).

2. «Хороший» сон Дмитрия Карамазова после допроса в Мокром: «...Избы черные-пречерные, а половина изб погорела» до слов «...не отлагая и несмотря ни на что, со всем безудержем» («Братья Карамазовы», кн. 9, гл. VIII).

3. Фразу из «объяснения» Ипполита: «Нет, если б я имел власть не родиться, я не принял бы такого существования» («Идиот», ч. 3, гл. XII).

4. Описание природы и переживания Алеши после смерти старца: «Над ним широко, необозримо опрокинулся небесный купол...» до слов: «Простить хотелось ему всех и за все, и просить прощения, не себе, а за всех, за все и за вся...» («Братья Карамазовы», кн. 7, гл. IV).

5. Рассказ о Елизавете: «И сидит она там за железной решеткой» до слов: «...Из одного своего упрямства» («Бесы», ч. I, гл. 4).

6. Описание встречи подростка с матерью в пансионе: «Колокол ударял твердо и определенно...» до слов: «...Вину ли свою передо мной признала – не знаю» («Подросток», ч. II, гл. 9).

7. Рассуждение Марии Лебядкиной о Богородице: «Богородица – великая мать сыра земля есть» до слов: «... Горести твоей больше не будет» («Бесы», ч. I, гл. 4).

Ремизов приводит цитаты с некоторыми неточностями, пропусками слов, сокращениями, изменениями пунктуации. Цитаты № 1 и № 6 – составные. Цитата № 2 дана с разрывом, в который вмонтированы цитата № 3 и авторский «комментарий» к ней. Такие неточности являются не излишней свободой в обращении с чужим текстом, а сознательной интерпретационной стратегией автора. Ремизов, например, последовательно исключает из цитат те реалии (имена и фамилии персонажей, топонимы), по которым читатель мог бы слишком быстро определить и то, что данный текст является цитатой, и источник цитирования.

Почему Ремизов выбирает именно эти отрывки? Немногие критики, писавшие об ОР, не могли скрыть растерянности перед этим необычным текстом. «Некоторое недоумение, – писал Л. Гроссман, – вызывает

очерк А. Ремизова “Огненная Россия”, представляющий собой прихотливую склейку различных цитат из Достоевского, долженствующую представить импрессионистический набросок на тему о русской современности». Однозначного ответа здесь, видимо, нет. Для Ремизова, прежде всего, важна тема. Почти все приведенные цитаты так или иначе связаны с темой человеческого страдания, очень близкой писателю. Нельзя исключить и сугубо биографические основания выбора некоторых отрывков. Возможна и некоторая произвольность – Ремизов дает фейерверк цитат – «блуждающих образов», не особенно стараясь объединить их одной идеей.

Цитатные блоки более или менее регулярно чередуются с авторскими, которые чаще всего являются прямыми высказываниями о Достоевском: «Какое изгвожденное сердце – ни одно человеческое сердце не билось так странно и часто, безудержно и иступленно...». Или: «Достоевский увидел в мире судьбу человека – горше она последней горести!». Авторские блоки тоже насыщены цитатами, но это не цитаты как таковые, а их производные – парфразы и криптоцитаты. Встречаются характерные слова и словосочетания, определенно отсылающие читателя к Достоевскому: «убивец», «младенчески любящие», «квадриллионы пространств» (у Достоевского «квадриллионы километров»), «старые камни» (у Достоевского «старые камни Европы») и другие. Голос самого Ремизова отчетливо звучит лишь в двух последних частях ОР, где писатель обращается к сегодняшнему дню, к «огненной» революционной России и к себе, наследнику Достоевского, призванному «перелить» этот «неудержимый огонь» в новые, небывалые еще литературные формы.

Ремизов однажды назвал свою литературную работу «творчеством по материа-

лу». В данном случае «материал» очевиден – тексты Достоевского. Менее ясным представляется «план выражения», то есть та историко-литературная модель, которую можно соотнести с ОР. В эпоху поздней античности были распространены центоны – стихотворения, составленные из стихов или полустихий других авторов, прежде всего Вергилия. Строчки изымались из старого контекста и монтировались таким образом, чтобы образовался новый контекст и новое содержание. Таким образом, давно умерший поэт, по мысли автора и читателя центона, «откликнулся» на события и духовные потребности современности.

Если в десятилетие, предшествующее октябрьскому перевороту, в литературном сознании актуализировался карамазовский силлогизм, связанный с искупительной «слезинкой» ребенка и идеей «возвращенного билета», то в годы революции безусловный приоритет получило профетическое прочтение Достоевского. Восприятие писателя как «пророка русской революции», предсказавшего самые жестокие ее стороны, ее «бесовство» стало почти общим местом. Ремизов возражал против такого «целенаправленного» прочтения классика. Это, по его мнению, не только

обедняло и искажало мир Достоевского, но и было ошибочно по сути: «...И уж если говорить о “бесах”, вот мир изображенный Тургеневым, Толстым, Писемским и Лесковым – вот полчища бесов, а имя которым праздность, и самовольная праздность». В жанре философской публицистики сходные идеи высказывал Л. И. Шестов: «...Достоевский не был и не мог быть политическим пророком... И это хорошо. Великий художник не должен быть политиком, ибо кто будет политиком, тот потеряет дар художественного прозрения». В ОР Ремизов сознательно избегает тех мест, которые даже отдаленно могут быть ассоциированы с «предсказаниями» и «пророчествами». Парадоксально, что некоторые слушатели ОР в Доме литераторов не только не уловили этой интенции, но, находясь под влиянием распространенного стереотипа, восприняли ремизовский текст с точностью до наоборот. А. В. Амфитеатров – один из участников «литературных поминок» – писал: «А. М. Ремизов прочел свою “Огненную Россию”, так эффектно, остроумно и патетически снизанную из искусно подобранных *предсказаний великого писателя-провидца, горестного пророка наших нынешних бед*» (выделено нами – Ю. Р.).

## ДОСТОЕВСКИЙ И ФОЛКНЕР: ФЕНОМЕН СОЗВУЧИЯ

О заметном влиянии, оказанном творческим наследием Ф. М. Достоевского на художественный мир У. Фолкнера, его писательское мировоззрение, исследователями-компаративистами говорится уже достаточно давно – начиная с тридцатых годов XX века. В частности, уже после выхода в свет романа Фолкнера «Сарторис» – его первого, по-настоящему зрелого произведения – в одном из критических откликов отмечалось: «Как и в романах Достоевского, которым работа мистера Фолкнера наиболее близка, несчастья, унижения и героизм, проявленный его героями, становятся больше их самих, становятся символами слепой трагедии житейской обыденности...»<sup>1</sup> (перевод наш – Ю. Р.).

С появлением в 1931 году романа «Святылище» ссылки на присутствие идейной проблематики творчества Достоевского в фолкнеровском художественном мире получили дальнейшее развитие. Так Д. Чемберлен, автор статьи под названием «Тень Достоевского на глубоком Юге», указывал на то, что «Святылище» более близко «Братьям Карамазовым», чем какой-либо американской книге.

Жан-Поль Сартр в эссе о «Сарторисе», опубликованном в феврале 1938 года, выразил свое понимание концепций человека у Достоевского и Фолкнера, подчеркивая их сходство: «Я думаю о "человеке" Фолкнера так же, как и о "человеке" Достоевского или Мередита – как о раздвоенном животном, живущем без Бога, потерянном с момента своего рождения, стремящемся разрушить себя»<sup>2</sup>.

Для исследователей творчества американского писателя влияние Достоевского на художественную «вселенную» Фолкне-

ра стало очевидным. Общеизвестно, что в его личной библиотеке имелись различные издания книг русского писателя, да и сам Фолкнер в ответ на вопрос о том, что он думает о Достоевском, прямо заявил: «Он не только сильно повлиял на меня – я получаю огромное удовольствие, постоянно перечитывая его, я перечитываю его примерно каждый год. Его мастерство, проникновение в человеческую душу, способность к состраданию делают его писателем, к которому хотели бы приблизиться многие, если бы могли. Он был одним из тех, кто оставил неизгладимый след»<sup>3</sup>.

О богатстве созвучия классиков можно судить по разнообразию направлений сопоставительного анализа их творческого наследия, таких как: поиск писательских традиций Достоевского в художественном мире Фолкнера (А. Николукин, Н. Анастасьев), исследование религиозных мотивов в их творчестве (Д. Смит), работы по экзистенциализму (Д. Келлог, И. Кирк), жанровой проблематике (А. Герард, Х.Ю. Герик, П. Рабинович), раскрытию функции юмора (А. Писании), анализ особенностей повествовательного строя их произведений (К. Степанян) и др.

В качестве еще одного направления в рамках сопоставительного анализа Достоевский – Фолкнер (Фолкнер – Достоевский) необходимо выделить рассмотрение их творчества с точки зрения воплощения в нем архетипического образа «подпольного» героя.

Так, черты «подпольного» парадоксалиста Достоевского отражены в романе Фолкнера «Сарторис» в идеализации прошлого («героика» молодого Баярда, символическая «глухота» старого Баярда,

«безмятежность» Нарциссы, инфантилизм ее брата Хореса), трагическом осознании своего несоответствия идеалу (молодой Баярд), трагической расколотости сознания, карнавализации, масочности и, в конечном итоге, нравственной гибели героя.

Сопоставительный анализ романов «Преступление и наказание» и «Шум и ярость» позволяет выявить ряд параллельных, связанных с воплощением свойств архетипического образа «подпольного» героя, характеров. При этом в некоторых из них «подпольный» мотив отражен с

достаточной полнотой (Раскольников – Квентин Компсон, Свидригайлов – мистер Компсон), в других же данная репрезентация носит фрагментарный характер (Лужин – Джейсон Компсон, Катерина Ивановна – миссис Компсон, Мармеладов – мистер Компсон).

---

<sup>1</sup> *Critical Essays on William Faulkner: The Sartoris Family* / Ed. by A. F. Kinney. – Boston, 1985. – P.126.

<sup>2</sup> *Sartre J. P. William Faulkner's Sartoris // Critical Essays on William Faulkner: The Sartoris Family* / Ed. by A. F. Kinney. – Boston, 1985. – P. 142.

<sup>3</sup> *Фолкнер У.* Статьи, речи, интервью, письма. – М., 1985. – 488 с. С. 289.

## К ТИПОЛОГИИ ГЕРОЕВ ДОСТОЕВСКОГО: СЕМАНТИКА «ГОТОВОСТИ»

В «Проблемах поэтики Достоевского» Бахтин оттеняет своеобразие героя «Записок из подполья» путем его сравнения с готовым героем эпохи классицизма. «Герой Расина равен себе самому, герой Достоевского ни в один миг не совпадает с самим собою».

Что стоит за таким несовпадением с самим собой героя Достоевского? Очевидно, что такое самому себе неравенство, каким оно является у персонажа «Записок...», какого-то особого пошиба, во всяком случае – принципиально не такого, каким наделен «неконсеквентный» себе герой печоринского типа.

Как это ни парадоксально, но у Достоевского «подпольный» герой ни в один миг не совпадает с самим собою именно потому, что и он тоже, как и его классицистический предшественник, изначально и безнадежно готов, правда, в другом – не классицистическом – смысле.

Его неравенство самому себе жиждится не на печоринско-бельтовской раздвоенности, а на никогда не прекращающейся балансировке между тем «Я», которое ему дано готовым, и тем другим «Я», которое ему не дано, но в которое ему во что бы то ни стало надо «переделаться». Не зря Достоевский использует именно это слово. Сделаться кем-то для подпольного человека означает переделаться в кого-то: «чувствуешь, что до последней стены дошел... что уж никогда не сделаешься другим человеком; что если б даже и оставалось еще время и вера, чтоб переделаться во что-нибудь другое, то, наверно, сам бы не захотел переделываться...»

Если «неконсеквентный» себе самому герой печоринско-бельтовского склада страдает от невозможности стать другим (от невозможности измениться таким образом, чтобы стать самоидентифицированным и цельным), то тот, кто пребывает в состоянии готовности, переживает по совсем иному поводу: он страдает не от невозможности стать другим (готовое не способно к имманентному развитию по определению), а от невозможности стать другим существом. Если первый хочет измениться для того, чтобы найти себя и свое место в жизни, то второй, готовый, хочет совсем другого – не измениться, а переделаться и, переделавшись, занять место поставленного высоко другого. При этом, однако, ни для одного, ни для другого задача оказывается невыполнимой.

Как одну из редакций «готового» персонажа у Достоевского и нужно рассматривать фигуру Мечтателя. Тому, кому не дано быть деятелем, ничего, по словам героя «Записок...», не остается, как мечтать о том, как он что-то сделает, когда будет делать. Мечта для готового существа – единственное место, где он может переделываться, как хочет и сколько хочет, и сразу, в готовом виде, всё получать. «Мечтал я ужасно... что... вдруг представится горизонт соответственной деятельности, благотворной, прекрасной и, главное, совсем готовой (какой именно – я никогда не знал, но, главное, – совсем готовой), и вот я выступлю вдруг на свет божий, чуть ли не на белом коне и не в лавровом венке...».

Кризис мечтателя подан Достоевским как состояние ломки, такой ломки,

которую может испытывать нечто готовое: с ним нельзя сделать ничего другого, кроме как положить под мощный пресс и раздавить. (Не зря, говоря о состоянии своего персонажа, Достоевский характеризует его словом «раздавленный»). В истории с Лизой с героем «Записок...» произошло то, чего не происходило ни с одним готовым персонажем, – его поняли и были готовы к нему привязаться. Ему предоставилось то, чего не предоставлялось ни *герою времени*, ни *готовому* существу – шанс укорениться в «живой жизни» и обрести судьбу. Но он так и не смог им воспользоваться.

Раскольников – и тот, кто замыкает галерею *готовых* персонажей у Достоевского, и тот, кто открывает в его творчестве новый тип героя-идеолога. Он вписывается в разряд готовых, потому что наделен всеми присущими им признаками, хотя и видоизмененными. Его «Я» всегда ему дано в аспекте Другого. Как и положено книжно-мечтательному типу, Раскольников соизмеряет свое «Я» с легендарно-героическим «ОН». Для него, как и для персонажа «Записок...», – «либо герой, либо грязь, середины не было»: он или Наполеон или *тварь дрожащая*, третьего не дано. Вопрос: «Отчего Я есмь Я, а не Он?» – стоит и перед Раскольниковым, хотя и в несколько иной редакции: «Кто есмь Я: Он или они?» Вся суть раскольниковской теории в идее изначальной уготованности: одним уготовано быть *тварями дрожащими*, другим – Магометами и Наполеонами.

Но есть и то, что принципиально отличает Раскольникова от его «готовых»

предшественников. В отличие от них, не имевших ни привязки к действительной жизни, ни привязанности, Раскольников обладает всем этим с самого начала: у него, в отличие от Акакия Акакиевича Башмачкина, изначально есть те, кому он дорог и кем любим. И это обладание придает его готовности иной смысл. Готовое в этом ином смысле есть то, что дано изначально, то, что дано от Бога. Принципиальное отличие Мечтателя от Идеолога состоит даже не в том, что идеолог, в отличие от мечтателя, способен совершить деяние и перейти из семиотического плана в бытийный, оно состоит в том, что идеолог (в отличие от Мечтателя, который изначально всегда один) всегда изначально **не один**. (Ср. раскольниковское: «О, если б я был один и никто не любил меня, и сам бы я никого никогда не любил! Не было бы всего этого!»). Мечта, ткущая свою легкую паутину, замещает Мечтателю *живую жизнь*, идея же заставляет Идеолога разорвать с ней корневые (а не паутинные) связи, она режет по живому. Идея как «новое слово» (переклички с Евангелием здесь очевидны) противостоит живому Божьему Слову.

Раскольников не зря так поименован Достоевским. Расколоться может только то, что было цельным, – то, что было готовым. Печорин не мог расколоться: он, обнаружив в себе другого, мог только раздвоиться. Раскольников, будучи изначально готовым, но вознамерясь изменить своей готовности с тем, чтобы стать Другим (отдельным и обособленным, выше всяких человеческих связей и привязанностей Героем), может только расколоться.

## ИСТОРИЯ ОДНОЙ МОЛОДОЙ ЖЕНЩИНЫ: ПОВЕСТЬ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «НЕТОЧКА НЕЗВАНОВА» В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ РУССКОЙ ЖЕНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

В 30 – 40-е годы XIX века женщины-писательницы становятся заметны на литературной арене, а в критике возникает понятие «женская литература», которое толкуется весьма неоднозначно. Особые проблемы возникают при оценке женской прозы. Это отчасти связано с тем, что прозе того времени (как романтической, так и реалистической) существует сдерживающий женское самовыражение канон, табуирующий некоторые темы, сюжеты и повествовательные практики, связанные с изображением женского опыта.

В частности, проза того времени, охотно рассказывающая истории героя (историю молодого дворянина, в частности так называемого «лишнего человека», историю художника, историю чиновника, историю маргинала) не изображает в качестве такого *становящегося героя* женщину.

В журнальной литературе того времени (см., например, *Вся женская жизнь в нескольких часах* Барона Брамбеуса, *Княжна Мими* и *Княжна Зизи* В. Одоевского, *Катенька Пылаева, моя будущая жена* и *Антонина П. Кудрявцева, Катенька Рахманного, Мамзель Катинь* Адама фон Женихсберга, *Мамзель Бабетт* и *Милочка*<sup>1</sup> С. Победоносцева, *Барышня* И. Панаева, *Полинька Сакс* А. Дружинина, *Дунечка* П. Сумарокова, *Верочка* П. Сухонина и др.) рассказ о молодой девушке – это не история, а повествование о «порче» (почти мгновенном превращении молодой невинности в опасную охотницу за мужчинами) или история «искупительной жертвы», где молодая героиня важна

не сама по себе, а как часть истории молодого человека). Третий вариант – это идеализация и символизация героини, в результате чего важной оказывается не ее собственная персональная судьба, а ее способность воплощать какие-то важные для автора идеи. Таким образом и в, так сказать, «негативном», и в «позитивном» варианте рассказа о жизни барышни в мужских текстах 30 – 40-х годов собственно *история* женского персонажа отсутствует.

Однако можно выделить несколько текстов этого периода, написанных авторами-мужчинами, где шаблон, связанный как с универсально-патриархатными значениями женственности, так и с конкретными жанровыми привычками (прежде всего традицией нравописательно-сатирического очерка и романтической светской повести), в значительной мере нарушен. Речь идет прежде всего о В. Одоевском и Ф. Достоевском. Их инновативные тексты важны не только для их собственной творческой истории и для общей истории русской литературы, но имеют специальное значение для становления русской женской литературы.

Совершенно особое место среди произведений об истории барышни 40-х годов занимает неоконченный роман Ф. Достоевского «Неточка Незванова», первые три части которого были опубликованы в 1849 году в «Отечественных записках» с подзаголовком «История одной женщины». Это один из немногих текстов того времени, написанных автором-мужчиной от лица женского повествователя. В неосуществленный замысел Достоевского входило

создать своеобразный роман воспитания (*Bildungsroman*) – историю женщины, которая из забитого существа становится известной артисткой.

Английский исследователь Джо Эндрю, анализируя произведение Достоевского в своей книге, обращает особое внимание на его первую часть, где описываются отношения девочки и отчима (которого она называет «батюшка» и считает своим отцом). Отчуждаясь от матери через страх и ненависть, девочка отождествляет себя с отцом, который вводит ее в мир Отца, в символический порядок, как показывает Эндрю, через «соблазнение» (пробуждение сексуальности) и «более литературно» – через обучение чтению, языку, причем процесс обучения тоже описывается как экстатический акт.<sup>2</sup> С точки зрения английского исследователя, главное, что выражает роман самым драматическим образом, – это жестокие муки девочки, которая стремится стать женщиной в патриархальном мире. Но Джо Эндрю завершает свои рассуждения о романе анализом первой части, не касаясь двух других, между тем как, по нашему мнению, они не менее интересны в контексте вопроса об изображении женской истории.

В тексте Достоевского, несмотря на его незавершенность, перед нами история девочки-подростка-девушки, протяженная во времени (с весьма точным указанием возраста – 9-10-13-16 лет), разделенная на несколько этапов, причем переход с одной возрастной и жизненной «ступени» на другую связан с каким-то экстраординарным событием или, можно сказать, осуществляется как катастрофа. Уход с «чердака» раннего детства совершается после смерти (убийства? самоубийства?) матери.

Следующим этапом становится жизнь в доме князя и отношения с Катенькой. Второй этап истории Неточки повторяет мотивы *мучительства, преступления,*

*жертвы и вины* – и заканчивается разлукой и смертью или угрозой смерти – из-за опасной болезни брата Катя должна уехать.

В третьей части рассказывается о восьми годах, проведенных Неточкой в доме Александры Михайловны, старшей сестры Кати, которая заменяет рассказчице «мать, сестру, друга». Здесь важны и интересны, отношения Александры с Неточкой и ее роль в продолжающемся *воспитании и развитии* героини. Разговоры со старшей подругой (суррогатной матерью) переводят Неточкин жизненный опыт, исключительно личный и пугающе непонятный, на некий другой, понятный, «доместцицированный» язык.

В 13 лет у Неточки наступает какая-то апатия души – предвестник нового перелома и движения. На этот раз уже не ребенок, а девочка-подросток переживает новый опыт нарушения запрета и входа в «мир Отца», мужской, запретный мир (история ее тайного проникновения в библиотеку).

Но на этом развитие сюжета и истории Неточки не заканчивается. Следующий этап – 16 лет (ему опять предшествует состояние апатии и оцепенения). Именно в этот момент она *в глазах других* представляет из себя тот хорошо знакомый тип «невинной барышни». Со стороны может показаться, что жизнь Неточки (как и у *катенок, милочек, оленек, бабетт* и т. п.) еще и не начиналась, в то время, как мы уже слышали рассказанную ею сложнейшую историю развития, опровергающую и сами привычные представления о детской невинности.

Однако «история одной женщины» продолжается, хотя дальнейшие мотивы, толкающие вперед внешний и внутренний сюжет, только намечены: приобщение к музыке, посвящение в тайну Александры Михайловны; новая жертва.

Текст Достоевского, даже если считать его журнальную редакцию «оборванным», незаконченным вариантом, – в высшей степени инновативный. Это один из первых подробных рассказов *истории* женщины, точнее девочки-девушки. Там, где для других авторов этого времени было пустое пространство, эмбриональное развитие, Достоевский изображает сложную и драматическую историю приобретения телесного и социального опыта. Рассказчица – не только повествовательный голос, говорящий о других, она прежде всего рассказывает *свою историю*.

Поражающая современного читателя и исследователя инновативность повести абсолютно не была замечена современниками, которые отмечали социальные мотивы (голос за бедную сироту), рассматривали

однако, безусловно, этот текст сыграл важную роль в легализации новых способов (новых границ свободы) в изображении женского опыта. Это было очень важно для развития русской женской литературы и не только русской, как мы увидим, если обратим внимания на исследования феминистских критиков, касающихся немецкой (Зигрид Вайгель), французской (Нэнси К. Миллер), английской (Элайн Шоувалтер) и иных европейских литератур.

---

<sup>1</sup> *Победоносцев С.Г.* Милочка // Отечественные записки, 1845, Т. XL. Отд. 1. С. 283–368.

<sup>2</sup> *Ibid.* P. 218–226.

образ сумасшедшего художника Ефимова, указывали на погрешности стиля и практически не касались образа самой Неточки,

## «ВТОРАЯ ПРОЗА» В ЧИТАТЕЛЬСКОМ И ПИСАТЕЛЬСКОМ СОЗНАНИИ ДОСТОЕВСКОГО (Э. СЮ, Э. ПО, ПОЛЬ ДЕ КОК)

1. Дискуссия о терминах: «вторая проза», паралитература, тривиальная, бульварная, популярная, массовая литература. Феномен массовой литературы в общественном мнении и во взглядах русской критики первой половины XIX века. Задачи Достоевского, адресованные демократической печати: *приохотить народ к чтению, сформировать у него привычку и желание читать*. «Так как хорошая книга чрезвычайно развивает охоту к чтению, то надо хлопотать преимущественно о доставлении народу как можно более приятного и занимательного чтения... Нам не до жиру, а быть бы живу; только бы первое-то дело сделать, а жиру-то потом наживем». Снисходительный взгляд Достоевского на низкую, или «серобумажную» литературу. «Главная и первая причина, по-нашему, та, что это книга *не барская* или *перестала быть барскою...*»; «Самая лучшая книга, какая бы она ни была и о чем бы ни трактовала, – это занимательная... В книжке этой, по крайней мере хоть на *первый раз*, всё должно быть пожертвовано занимательности и завлекательности».

2. Расцвет романа-фельетона во Франции. Артель «Александр Дюма». Технология конвейерного производства массовой литературы. Увлечение молодого Достоевского романами-фельетонами Э. Сю. Литература как труд и рискованное предприятие: миражи выигрышей и барышей; утраченные иллюзии. Преимущества формы романа-фельетона в сознании Достоевского. «Обманки» Э. Сю в восприятии В. Г. Белинского и в глазах современной критики (У. Эко). Бытовые зарисовки «дна», авантюрная фабула в романах-

фельетонах Э. Сю и – в романистике Достоевского: точки соприкосновения и отталкивания.

3. Увлечение Достоевского Э. По. Магия «фантастичности» и «сила подробности». Отличие Э. По от Гофмана в восприятии Достоевского. Определение фантастического по Достоевскому: «Фантастическое в искусстве имеет предел и правила. Фантастическое должно до того соприкасаться с реальным, что вы должны почти поверить ему...» Эдгар По – как феномен такого литературного искусства, которое оказалось способно в равной степени успешно воздействовать на большую литературу и на ее пародию, псевдолитературу. Точка зрения, согласно которой современная массовая литература – на три четверти вышла из «шинели» Эдгара По, создавшего почти весь набор ее основных жанров. «Материальность», осязаемость, обыденность фантастики Э. По; «фантастическая повседневность». «Видно, что он вполне американец, даже в самых фантастических своих произведениях» (Достоевский). Родственность поэтики Э. По и Достоевского.

4. Интерес Достоевского к уголовным процессам 1860-х годов. «Мы думаем угодить читателям, если от времени до времени будем помещать у себя знаменитые уголовные процессы. Не говоря уже о том, что они *занимательнее всевозможных романов, потому что освещают такие темные стороны человеческой души, которых искусство не любит касаться, а если и касается, то мимоходом, в виде эпизода*, – не говоря уже об этом, чтение таких процессов, нам кажется, будет бесполезно

для русских читателей... *Выбирать процессы мы будем самые занимательные*». Специфический интерес Достоевского к личностям преступников. Основная мысль искусства девятнадцатого столетия и Виктор Гюго как ее первый провозвестник: «Это мысль христианская и высоконравственная; формула ее – восстановление погибшего человека, задавленного несправедливо гнетом обстоятельств, застоя веков и общественных предрассудков. Эта мысль – оправдание униженных и всеми отринутых парий общества...» Радикальное отличие романов Достоевского от нарождающейся в Европе литературы детективного жанра. Психологический, исторический, политический, иронический, фантастический, шпионский, конспирологический детектив, сюжет которого строится на раскрытии преступления и связанных с ним загадок, но тем и ограничивается. Дальнейшая судьба преступника, его настроение, перемена убеждений, мучения совести, раскаяние и т.п. в детективных сюжетах и романах Достоевского. Кругозор и осведомленность читателя классического детектива и криминального романа Достоевского.

5. На становление литературы «большого стиля» своеобразно влияли романы Поль де Кока, повествующие о похождениях молодых повес и старых ловеласов Парижа. Отсутствие психологического анализа и социальных обобщений были заменены пикантными подробностями быта, запутанной интригой, поучительной концовкой – и очень нравились массовому читателю. *Громко, напоказ бранить Поль де Кока, а про себя, украдкой, увлеченно, и даже жадно читать его* – через это прошли многие герои Достоевского и – в молодости – сам писатель. По воспоминаниям доктора А. Е. Ризенкампа, Достоевский из французских писателей «кроме прежде уже ему особенно полюбившихся

Бальзака, Жорж Санд и Виктора Гюго, читал Ламартина, Фредерика Сулье (особенно любя его “*Mémoires du diable*”), Эмиля Сувестра, отчасти даже Поль де Кока». Достоевский и позднее сохранил к французскому романисту добродушно-комическое отношение. Он мог сказать жене (1867), увидев у нее в руках роман Поль де Кока, чтобы она бросила читать «эту дрянь», однако в библиотеке писателя, по свидетельству А. Г. Достоевской, было несколько романов Поль де Кока в популярном иллюстрированном много-томном парижском издании (1849–1852) Густава Барбы. Достоевский считал романы Поль де Кока образцами литературы, не лишенными остроумия, грациозности, привлекающими читателя своей фривольностью. Герои повестей и романов Достоевского активно читали Поль де Кока: Макарь Девушкин («Бедные люди»), Фома Опискин («Село Степанчиково»), Алексей Иванович («Игрок»), Аглая Епанчина («Идиот»), Степан Трофимович Верховенский и Варвара Петровна Ставрогина («Бесы»), князь Сокольский («Подросток»), Митя («Братья Карамазовы»). «Цветочки польдекоковские» в мире героев Достоевского.

6. «Вторая проза» XIX столетия (русская и западноевропейская), являясь ценностным «низом» литературной иерархии, стандартизированной развлекательной коммерческой продукцией, все же стала самостоятельным литературным явлением. Несмотря на трафаретные сюжетные схемы, общность тематики, устоявшийся набор действующих лиц и стилевых клише, она сумела обратить на себя внимание не только массового читателя, но и произвести впечатление на ценностный литературный «верх». Она «запомнилась» Достоевскому и была «прочитана» его героями. Однако время все же выстроило четкую литературную иерархию: уместно

вспомнить, как в начале 1840-х книгопродавец А. Ф. Смирдин предпринял громкое начинание – издательский проект «Сто русских литераторов», рассчитанный на 10 огромных томов. Планировалось создать пантеон русской литературной славы первой половины XIX века, памятник бессмертия всем пишущим и сочиняющим. Провал грандиозного предприятия был, однако, предопределен: не существовало тех ста литераторов, которые были бы дос-

тойны занять места в подобном издании. И когда рядом с Пушкиным оказались лубочные Р. М. Зотов и П. И. Свиньин, а рядом с Крыловым – К. П. Масальский, П. П. Каменский, А. А. Орлов, Ф. С. Кузмичев, которых (несмотря на их популярность) уже современники считали ремесленниками-графоманами, издание провалилось.

«Умора!» – комментировал скандальное событие молодой Достоевский...

## ДОСТОЕВСКИЙ В ДИАЛОГЕ С ДИККЕНСОМ. «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ» И «ТАЙНА ЭДВИНА ДРУДА». СОПОСТАВЛЕНИЕ РОЛИ СЮЖЕТНОЙ ИНТРИГИ

Достоевский и Диккенс – две фигуры в мировой литературе, чьи имена неоднократно сближали друг с другом в поисках точек соприкосновения их творчества. Сходство тем, сюжетов, образов, близость, проявившаяся и в манере письма каждого из них, и в тональности, которой окрашены многие сцены их романов, стало основой многих литературных исследований. Еще современники Достоевского, находясь под свежим впечатлением от романов английского писателя (первое знакомство русского читателя с творчеством Диккенса относится к концу 1838 года), замечали определенное влияние, оказываемое Диккенсом на Достоевского. О взаимовлиянии речь, конечно, не могла идти, так как английских переводов Достоевского при жизни Диккенса не было.

Схожесть в использовании одних и тех же приемов для отображения действительности, внимание к детским изломанным судьбам, к страданиям «маленьких людей», любовь к чистосердечным чудачкам, наконец, пристальный взгляд в глубину человеческой души, готовой на преступление и преступающей нравственный закон, – всё это немалые основания для признания несомненного влияния Диккенса на Достоевского. Однако даже при очевидной близости не всегда можно с абсолютной уверенностью утверждать, что тот или иной схожий замысел русского писателя является прямым откликом на прочитанное у Диккенса.

Доклад посвящен проблеме как бы упреждающего взаимодействия Достоевского с Диккенсом: сначала появляется «Престу-

пление и наказание» Достоевского (1866), а потом, уже четыре года спустя, роман Диккенса «Тайна Эдвина Друда» (1870). Так что о традиционном линейном влиянии не может быть и речи. Достоевский, взявший у Диккенса уроки создания криминально-психологического романа, пишет роман об убийце-теоретике, проверяющем на себе свою теорию и переживающем ее полное крушение. Диккенс создаёт таинственный детективный роман, интрига которого построена также на убийстве. Но разница в построении сюжетной интриги очевидна: Достоевский не делает тайны из убийства (мы с самого начала знаем, кто его совершил), а Диккенс основывает роман на искусно завязанной фабуле, на тайне, которая должна была разрешиться только к концу романа. Достоевский, внося в свои романы долю беллетристичности, никогда не писал только для удовлетворения интереса читателей неожиданной разгадкой детективной истории, хотя он всегда внимательно следил за хроникой преступлений, так как считал, что типология преступлений характеризует общество. Его героиня Лизавета Николаевна из романа «Бесы» даже хотела издать книгу, в которой были бы отобраны происшествия (курьезы, пожары, всякие добрые и дурные дела), обрисовывающие все особенности русской жизни. Это была бы не просто книга происшествий, а «картина духовной, нравственной, внутренней русской жизни за целый год». Такими книгами и стали произведения Достоевского, которые редко обходились без «происшествий».

Указанные два произведения дают возможность рассмотреть роль сюжетной интриги в криминально-психологическом романе и показать, что для Диккенса и Достоевского мотив преступления в формировании сюжета играет различную роль. Для Достоевского мотив преступления в сюжетной интриге поднимается на уровень раскрытия проблематики и идейного замысла, тогда как для Диккенса мотив преступления в организации сюжетной интриги является средством организации композиции произведения, то есть сосредоточен главным образом в области поэтики.

Роман «Преступление и наказание» являет собой образец новаторской художественной прозы, построенной с явными элементами детектива. Поединок убийцы и следователя, классический для произведений такого рода, решается здесь совсем с новой точки зрения. Да и с читателем Достоевский, в отличие от Диккенса, играет совсем в другую «игру», нежели решение головоломки. Новый тип преступника, невольно вызывающего симпатию, (Раскольников), новое построение интриги, свойственной для детективной истории (изначально известно, кто убийца), новый тип следователя (помогающего убийце «преодолеть себя» и вернуться на истинный путь), – всё это, соединившись, создало новый тип детективного романа. Несмотря на отсутствие тайны преступления, наличие которой обычно подогревает читательский интерес, роман не утратил сюжетной насыщенности, а только усилил ее благодаря переносу смысловой напряженности с внешне-фабульного конфликта на внутренне-психологический конфликт.

Если сравнить такое построение с особенностями сюжета у Диккенса, то основное отличие их можно усмотреть в том, что Достоевский осмысливает и переосмысливает детективный жанр на основе отрицания его как исключительно «зани-

мательного». Гениальное новаторство Достоевского выразилось, прежде всего, в умении писателя преодолеть, раздвинуть рамки уже сложившегося детективного жанра. Занимательность никогда не была самоцелью для Достоевского, тогда как Диккенс любил эффектные повороты в повествовании, которые становятся центром в развитии сюжета. «В 1850–1860 гг. Диккенс в большом количестве печатает детективные рассказы, – пишет Е. Ю. Гениева в своей работе о Диккенсе, – возможно, бессознательно соревнуясь со своим учеником Уилки Коллинзом, признанным мастером детектива, автором романов «Женщина в белом», «Лунный камень»<sup>1</sup>. Гениева подчеркивает, что «детективные сюжеты в позднем творчестве Диккенса выполняют особую художественно-содержательную функцию. С одной стороны, детективный сюжет позволил Диккенсу организовать сложный психологический материал в достаточно сжатую по объему форму. С другой – детектив стал средством внутреннего динамизма повествования и катализатором, выявляющим скрытые эмоции, внутренние мотивы поведения»<sup>2</sup>. Иными словами, можно сказать, что у Диккенса мотив преступления находится на уровне развития сюжета, на уровне формы. Достоевский же поднимает мотив преступления на идейно-смысловой уровень, превращая его в прием обобщения.

Роман Достоевского «Преступление и наказание» и роман Диккенса «Тайна Эдвина Друды» представляют собой интерес для сравнения, так как это подтверждает научное положение Александра Веселовского о «теории встречных течений»<sup>3</sup> в литературе, заключающееся в том, что кака-либо национальная литература может воспринять чужое влияние только тогда, когда сама достигнет определенного уровня. И теорию Алексея Веселовского о том, что литература, испытавшая чужое влияние,

начинает в свою очередь обогащать другие литературы<sup>4</sup>.

Диккенс дошел до высшего уровня литературного мастерства, целиком основывая построение своих романов на традиции. Достоевский написал свой роман «с другого конца» – с раскрытия убийства, что позволило ему изменить традиционную жанровую форму: он выступил как новатор, изменив сюжет, характеры и

идейно-философский ракурс традиционной жанровой формы.

---

<sup>1</sup> *Гениева Е. Ю.* Великая тайна // Тайна Чарльза Диккенса: Библиогр. Разыскания / Сост. Е. Ю. Гениева, Б. М. Парчевская; авт. вступ. ст. Е. Ю. Гениева. – М., 1990. С. 20.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> *Веселовский А. Н.* Избранные статьи. Л., 1939. С. 70.

<sup>4</sup> *Веселовский А. Н.* Западное влияние в новой русской литературе. М., 1916.

## Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ И А. Н. МАЙКОВ: ОБ ИСТОЧНИКАХ ФОРМИРОВАНИЯ ОБРАЗА ГЕРОИНИ ПОВЕСТИ ДОСТОЕВСКОГО «ХОЗЯЙКА»

Повесть «Хозяйка», опубликованная Ф. М. Достоевским осенью 1847 г. в журнале «Отечественные записки», занимает особое место в творческом наследии писателя. Она получила резко отрицательную оценку В. Г. Белинского, не принявшего ни символики проблематики, ни связанных с ней смелых поэтических экспериментов писателя. Однако вопреки негативному восприятию современников сам Достоевский, очевидно, не считал это произведение своей творческой неудачей, о чем свидетельствует факт специально оговоренного им включения повести в список его сочинений и ее прижизненные переиздания.

В работах достоевистов сложная многоуровневая структура проблематики и поэтики повести «Хозяйка» получила всестороннее исследование, в результате чего определилось «непреходящее значение» (В. П. Владимирцев) этого произведения в творческом наследии Достоевского. В том числе были предприняты поиски подходов к декодированию элементов художественной структуры повести в контексте интереса молодого писателя к таким самобытным фактам народной культуры, как старообрядчество и сектантство (О. Г. Дилакторская).

Думается, что весьма продуктивным для выявления генезиса значительных характеристик персонажей и сюжетных узлов повести, прототипических по отношению к типологии характеров зрелого творчества Достоевского остается также непосредственный контекст жизни писателя 1846-47 гг. Одним из значительных событий жизни его в эти годы стал разрыв с

кружком «Современника» и обретение плодотворной атмосферы интеллектуально-художественных поисков и новых друзей-единомышленников в кружке Майковых, друзей, которые, как писал Достоевский брату, «вылечили меня своим обществом» (28<sub>1</sub>; 134). Важно и то, что дом Майковых становится для писателя вторым родным домом, а общение с членами семьи – чем-то по-человечески очень важным и нужным. Очень близким и интенсивным было общение с братьями А. Н. и В. Н. Майковыми. Этот контекст позволяет уточнить генезис одной из важнейших характерологических черт героини повести «Хозяйка».

В литературоведческой традиции Катерина определяется как тип «слабого сердца», амбивалентный образ, объединивший в себе чистоту и порочность, и, таким образом, предопределивший важные особенности женских типов в зрелом творчестве Достоевского, как и двойственности национальной души в целом. В процессе анализа событийной структуры повести, описания героини, этапов развития ее отношений с Ордыновым, наконец, самого восприятия ее образа одиноким героем-мечтателем становится очевидным, что важнейшими чертами героини являются ее красота, кротость, покорность, глубина религиозного чувства и любого переживания, которое отражается в прорисовке ее образа, эмоциональность, чуткость, отзывчивость, сострадательность, сердечное тепло. В первую встречу Ордынова особенно привлекает красота Катерины, глубина ее переживаний и сам драматизм сцены. Острота и сложность выражения глубоких

внутренних переживаний в прекрасном образе молодой женщины, драматизм привлекают и завораживают героя и вносят смуту в его доселе спокойную жизнь. Затем развитие отношений между героями определяет прорастание в тексте повести другого важного качества натуры Катерины: ее человеческой отзывчивости, участливости, сострадательности, которые тщательно прорисованы Достоевским в сцене начала болезни Ордынова. Это человеческое участие и сочувствие покоряют душу героя. Такие черты (за исключением сердечной привязанности Макара Алексеича к Вареньке, имеющей иную природу) не были ранее свойственны героям Достоевского и далее, пожалуй, не будут проявляться столь последовательно и акцентированно.

Внешним импульсом к последовательному и настойчивому прорисовыванию этих черт характера Катерины становится, с одной стороны, сформированный В. Н. Майковым в статье о стихотворениях Кольцова и обсуждаемый в кружке «закон симпатии». С другой стороны, не меньшее влияние в экспериментальном процессе построения характерологии «Хозяйки» и прежде всего образа Катерины оказали идеи А. Н. Майкова, вступившего в начале 1847 г. на поприще художественного критика. В апреле 1847 г. он дебютировал в «Отечественных записках» со статьей «Выставка картин г<осподина> Айвазовского в 1847 г.», открывшей его цикл статей о выставках, написанных с 1847 по 1853 гг. Статья была опубликована анонимно, однако для Достоевского авторство Майкова не было тайной и в силу близкого общения с ним, и по причине того, что в 1847 г. после ухода Белинского должность ведущего критика в этом журнале занял В. Н. Майков.

Одной из важнейших теоретических проблем, рассматриваемых А. Н. Майко-

вым в процессе анализа произведений современной русской живописи, была проблема красоты в пластических искусствах в ее историческом развитии. В разборах картин он уделял особое внимание красоте формы, которая здесь становится важнейшим средством трансляции внутреннего содержания. Современный идеал красоты – это образ, спустившийся с небес на землю и способный любить, сострадать, сочувствовать человеку, запутавшемуся в своих грехах и жаждущему истины, добра, чистоты. На важность рассмотрения этой проблемы для Майкова-критика указывает то, что сама постановка проблемы возникает уже в первой опубликованной им статье о персональной выставке Айвазовского. В ней представлен большой фрагмент, посвященный осмыслению внутреннего содержания картины, позиции художника, его отношения к предмету изображения, типа красоты, созданного гением Мурильо. Размышление о произведениях испанского художника начинается с постановки проблемы восприятия художественного произведения, его воздействия на душу зрителя и способности художника выразить сочувствие предмету изображения, сделать его по-человечески притягательным. По мнению Майкова, Мурильо принадлежит к числу редких художников, уделяющих внимание красоте предмета изображения и эмоциональному отклику зрителя. Он сумел изобразить Богородицу не прекрасным идеальным бестелесным образом, далеким от мирских страстей, а «<...> источником всякой любви, страдающей и сочувствующей, утешающей и прощающей. <...> тема Мурильо – изобразить, напротив, идеал страстной симпатии, женской симпатии, которая не судит, не взвешивает разумом, но принимает сердцем вопль безнадежной скорби и слезы раскаянья». Далее Майков развивает эту тему в опубликованном им осенью 1847 г. обзоре выставки в Императорской Акаде-

мии художеств, в статьях следующих лет и в сохранившихся в его архиве черновых материалах. Изображение прекрасных лиц встраивается критиком в утверждаемое им требование глубокого психологического содержания живописного произведения, воплощаемого нериторизированными средствами визуального ряда, а также связывается с необходимостью вызвать эмоциональное сопереживание зрителя. Особенно любопытны здесь размышления о художественных открытиях Греза, о красоте лиц героинь в его сценах из повседневной жизни, презрительно отнесенных критиками к низкому роду жанровой живописи.

Осмысление этих проблем и оформление Майковым их в публичное высказывание приходится на 1847-48 гг., то есть именно на тот период, когда Достоевский знакомится с братьями Майковыми и начинает постоянно бывать в их кружке. Нам уже приходилось писать об удивительной идейной и духовной близости между ними. Очевидно, что сама первая статья и большой, поэтически страстный отрывок о кар-

тинах Мурильо, как и дальнейшая разработка проблемы красоты и психологического содержания художественного произведения, не могли выпасть из поля зрения Достоевского и не стать предметом размышлений и обсуждений между ним и А. Н. Майковым: внутренний, неакцентированный, но очень явный комплекс нравственно-этических и эстетических проблем, поднимаемых Майковым, органически близок аксиологической основе осмысления сущности человека в понимании Достоевского. Документальных свидетельств тому нет: в силу возможности постоянного общения они в то время, за исключением редких небольших записок, не вели переписку, но если сопоставить отрывки статей и черновых материалов архива Майкова с фрагментами «Хозяйки», а также последовавших за ней «Белых ночей» и «Неточки Незвановой», то в них можно увидеть прямую художественную реализацию тезисов Майкова, его требований к предмету изображения, к художнику, согласие с его трактовкой категории красоты и ее реализации в художественном произведении.

## «СИЛА И УЖАС» ДОСТОЕВСКОГО В ОЦЕНКЕ КРИТИКОВ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ (НА МАТЕРИАЛЕ ПАРИЖСКОЙ ГАЗЕТЫ «ВОЗРОЖДЕНИЕ»)

Основными ежедневными газетами эмигрантов, выходившими в Париже в течение более чем десяти лет, были «Последние новости» и «Возрождение». Длительную вражду между ними называли «войной Белой и Алой Розы»<sup>1</sup>, а нефтяного магната А. О. Гуасова, при финансовой поддержке которого было основано «Возрождение» в 1925 г., - «эмигрантским набобом»<sup>2</sup>.

П. Б. Струве редактировал газету два года и ушёл из неё после конфликта с А. О. Гуасовым. С этого времени газету возглавил Ю. Ф. Семёнов. Она просуществовала как ежедневная до 1936 г., после чего до июня 1940 г. выходила как еженедельная.

За пятнадцатилетнее существование «Возрождения» здесь сложился чрезвычайно важный теоретический раздел, где ведущей проблемой стало сохранение и освоение литературной классики. Ал. Петрункевич так писал о её значении: «Она не только изображает и не только удостоверяет, она объясняет или пытается это сделать, опускаясь до последних глубин и поднимаясь до предельных высот, до таких, где чуткому уху уже слышен “горный ангелов полет”». И потому, как бы мастерски ни была отделана в литературном произведении сторона бытописательская, всегда за “временным” бытом явственно проступает “вечное” бытие»<sup>3</sup>. Открытие таких достижений отечественного искусства, по мнению автора эссе, во многом оправдывало культурную деятельность Русского зарубежья.

Для литературно-критического процесса в эмиграции характерно новое осмысление русской классики, возросший интерес к ней, в особенности к личностям Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского и их художественным произведениям. «Толстой и Достоевский у нас best seller'a»<sup>4</sup>.

«Наше отношение к обоим – ко Льву Толстому и Фёдору Достоевскому одинаково <...> оба они равно кусок нашей жизни, наша плоть и кровь. А теперь, здесь, без родной земли – нашей плоти – это наше чувство особенно остро», - так объясняет этот интерес З. Гиппиус.<sup>5</sup> Родственное мнение по вопросу актуальности классического наследия в среде русской эмиграции высказывает Б. Шлецер: «Основоположные для изучения Достоевского работы Мережковского, Розанова, Шестова, Волынского появились ещё до революции 1917 г., отдельные, редкие умы понимали уже тогда, что дано нам в творчестве Достоевского; но всё значение этого нового, углублённого понимания Достоевского, дальнейшее его развитие <...> стало возможным лишь на почве душевной, вспаханной революцией и войной, которые раскидали, рассеяли верхние слои души и подняли на поверхность, на свет глубочайшие её пласты»<sup>6</sup>.

Вся литературно-критическая часть газеты «Возрождение» тесно связана с темой Достоевского. В прозе великого классика, в особенности в его «Дневнике писателя», был найден неиссякаемый источник для творческого вдохновения как в критике социалистической революции, так и в размышлениях о судьбах родины и славян-

ских народов. В известном смысле автор «Бесов» и «Дневника писателя» явился духовным отцом газет «Россия и славянство» и «Возрождение». П. Струве, по примеру Достоевского печатавший свои статьи под рубриками «Дневник политика», «Дневник писателя» и «Заметки писателя», отмечал: «Величайший борец против атеизма, материализма, и социализма», «человек великих страстей и великих падений, Достоевский был в то же время человеком огромной воли... В этом отличие сильного волею, хотя и больного, Достоевского от слабых в волевом отношении, но физически гораздо более крепких русского барина и “баденского буржуа” Тургенева, “статского или действительного статского советника” Гончарова..., “психолога дворянской души” Льва Толстого»<sup>7</sup>.

В рубрике «Заметки писателя» П. Струве делится впечатлениями о спектакле по произведениям Ф. М. Достоевского Пражской группы МХТ. По мнению критика, «когда видишь теперь Достоевского на сцене, начинаешь понимать присутствующие этому тайновидцу подлинную силу и ужас».<sup>8</sup> Вопрос: «В чём состоит эта сила и почему этот ужас?» Ответ: «Достоевский сильнее, ярче, непосредственнее, чем какой-либо другой писатель уловил не раздвоенность только, а расщеплённость и сложность человеческой природы». И далее: изобразить «эту расщеплённость мог только тот, кто её сам в своей душе носил и в борениях и нестерпимых муках переживал *так*, как переживал Достоевский».

П. Струве призывает читателя «не устращаться», но зритель, который видит на сцене Ф. П. Карамазова, Смердякова, Фому Фомича, «чувствует и понимает, что их душевное нестроение, мучительную расщеплённость их духа Достоевский извлекал изнутри самого себя. Сам Достоевский был и Ф. П. Карамазовым, и Смердяковым, и Опискиным».

Далее автор статьи рассуждает об «особенно разительной сложности душевного образа Фомы Фомича в «Селе Степанчикове». Нередко иностранцы склонны его называть русским Тартюфом, но «Опискин так же не Тартюф, как Достоевский не Мольер, и «вовсе не случайно у Достоевского Фома Фомич *соучаствует во всеобщем любовном апофеозе*, а у Мольера Тартюф, наоборот, подпадает под карающую десницу королевского правосудия как «обманщик», то есть как простой изобличённый «мошенник». А «сила и ужас так называемого искусства Достоевского заключаются в том, что он не есть ни реалистическое изображение чего-то ему внешнего, хотя бы душевного и духовного, то есть не есть вовсе ни в каком смысле *выдумка*, а есть ужасная *правда художника (из самого себя) о самом себе*».

«Всего осязательнее, – заключает П. Струве, – в чисто автобиографическом смысле эта правда о самом себе выступает в “Подростке” в двуедином образе Версилова-отца и Версилова-сына (Долгорукого). Но тут она всё-таки не так ужасна, как в тех двух произведениях, в “Братьях Карамазовых” и в “Селе Степанчикове”, изображением которых нас поразила в этот приезд Пражская группа МХТ».

Деятельность создателей «Возрождения» была попыткой добиться духовного единства эмиграции, возрождения в изгнании русской культурной традиции. «Возрождение» – выразитель нашей русскости, – сказал И. С. Шмелёв на торжественном заседании, посвящённом десятилетию «Возрождения». – Если бы спросили русский народ – чего ты хочешь? Я полагаю, он сказал бы: освобождения! жизни! родной жизни! родины хочу! России! Моей! Самого себя хочу, “самостоянья”. Эти устои, эту “систему жизни” и выражало ваше “Возрождение».<sup>9</sup> Эту же систему ценностей выражал и Ф. М. Достоевский как

символ вечной, неиссякаемой силы русской души и её всечеловеческих устремлений.

---

<sup>1</sup> *Дон-Аминадо*. Наша маленькая жизнь: Воспоминания. Поезд на третьем пути. М., 1994. С. 654.

<sup>2</sup> Там же. С. 614.

<sup>3</sup> *Петрункевич Ал.* День русской культуры // *Возрождение*. 1929. № 14-63.

<sup>4</sup> *Алданов М. Л.* Толстой. Полн. собр. худ. произв. Ф. М. Достоевский. Полн. собр. худ. произв // *Современные записки*. – Париж, 1928. № 37. С. 525.

---

<sup>5</sup> *Гиппиус З.* Две брошюры. «Замолчанное о Толстом» Булгакова и ответ на «Замолчанное о Толстом» Гусева // *Современные записки*.- Париж, 1927. № 30. С. 557.

<sup>6</sup> *Шлецер Б.* Новейшая литература о Достоевском // *Современные записки*. Париж, 1923. № 17. С. 452.

<sup>7</sup> *Струве П.* Две речи о Достоевском // *Россия и славянство*. Париж, 1931. № 117. 21 февраля.

<sup>8</sup> *Струве П.* Заметки писателя. Сила и ужас Достоевского // *Возрождение*. Париж, 1926. № 534.

<sup>9</sup> *Лукасов А. О.* Шмелев И. С. // *Возрождение*. 1935. 5 июня.

## АД И РАЙ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ РОМАНА Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ»

О том, что Ф. М. Достоевского по преимуществу интересовали вопросы внутренней жизни, глубинной, не видимой снаружи, писали уже первые критики и исследователи его творчества. Действительно, странно: всю жизнь полемизировавший с идеями социализма в разных его формах, Достоевский мучительно искал ответа на другой вопрос. И этим вопросом был вопрос об ином мире, о смерти и бессмертии, об аде и рае, о праве человека на вечность. Потому «мысль о будущей загробной жизни до страдания волнует» героев всех романов Достоевского. И каждый персонаж «Братьев Карамазовых», несущий какую-то свою идею, примыкает к свету или тьме, к аду или к раю, к Богу или дьяволу. Федор Павлович, Иван, Дмитрий, Алеша, – каждый из них по-своему решает отношения с вечностью.

Впервые об аде заговаривает Федор Павлович: «Видишь ли: я об этом, как ни глуп, а все думаю, изредка, разумеется, не все же ведь. Ведь невозможно же, думаю, чтобы черти меня крючьями позабыли стащить к себе, когда я помру. Ну вот и думаю: крючья? А откуда они у них? Из чего? Железные? Где же их куют? Фабрика, что ли, у них какая там есть? Ведь там в монастыре иноки, наверно, полагают, что в аде, например, есть потолок. А я вот готов поверить в ад только чтобы без потолка; выходит оно как будто деликатнее, просвещеннее, по-лютерански то есть. А в сущности ведь не все ли равно: с потолком или без потолка? Ведь вот вопрос-то проклятый в чем заключается! Ну а коли нет потолка, стало быть, нет и крючьев. А коли нет крючьев, стало быть, и все побоку,

значит, опять, невероятно: кто же меня тогда крючьями-то потащит, потому что если уж меня не потащат, то что ж тогда будет, где же правда на свете?» Федор Павлович, с одной стороны, бросает вызов всем законам вечности, а с другой, надеется побольнее задеть младшего сына, ведь он «зол и сентиментален». Впрочем, причина этого цинизма раскрывается чуть дальше. Оказывается, эта демоническая радость героя объясняется его душевной помраченностью. Он перепутал добро и зло, и в этом сам признается: «Я шут коренной, с рождения, все равно, ваше преподобие, что юродивый; не спорю, что и дух нечистый, может, во мне заключается...»

Святитель Тихон Задонский писал, что «главное повреждение человека состоит в смешении добра и зла». А Федор Павлович перепутал всё: добро и зло, свет и тьму. Заблудший в тине своих каверз, он и юродивым себя назовет (что уж, конечно, к нему никак не относится, ведь юродивые – это подвижники, Христа ради принявшие на себя подвиг), и признается, что сатана сидит в нем (что справедливее). О своем родстве с бесовскими силами Федор Павлович, рисуясь, говорит не раз: «А лгал я, лгал, решительно всю жизнь мою, на всяк день и час. Воистину ложь есмь и отец лжи». А поскольку отцом лжи в святоотеческой литературе традиционно именуется враг рода человечества, то, поразмыслив, герой добавляет: «Ну хоть сын лжи, и того будет довольно».

Нужно отметить, что Федор Павлович вообще не касается темы рая и спасения и, по-видимому, это не оттого, что он не думает об ином мире – об аде-то он как раз

твердит постоянно. А рай он упоминает единожды, и то отрицая его: «А в рай твой я не хочу», – заявляет он Алеше. «Я в скверне моей до конца хочу прожить <...> В скверне-то слаще». Вообще, у Достоевского, по словам Н. Бердяева, «иной мир всегда вторгается в отношения людей этого мира. <...> Все определяется в ином мире, все имеет высший смысл». <...> Реальна у него духовная глубина человека, <...> реально отношение человека и Бога, человека и дьявола».

Бунтуя против мироздания, об аде и рае рассуждает Иван. Его отношения с вечностью сложнее, чем у отца. Возвращая свой билет в мировую гармонию, он заявляет: «Не стоит она слезинки хотя бы одного только замученного ребенка...». И тут же добавляет: «Что тут ад может поправить, когда те уже замучены? И какая же гармония, если ад?» Ни ада ни рая не принимает он, замкнувшийся в своем озлоблении против Божьего мира. Мечтает Иван о явлении «человеко-бога», о том времени, «когда всякий узнает, что он смертен весь, без воскресения, и примет смерть гордо и спокойно, как бог». И все же явившийся к Ивану в бреду черт замечает верно, что герой «капельку верит» в него, что в его философии не все так уж безоговорочно решено. Действительно, многое не решено еще, оттого, сострадая ему, Алеша горестно восклицает, что «с таким адом в груди и в голове» жить невозможно. И вот ответ на все философские терзания Ивана: ад заключен в нем самом.

Вопрос о будущей жизни занимает и Дмитрия Карамазова. Он осознает, что жизнь в плену у собственных страстей есть настоящая мука, и потому ищет выхода из власти дьявола, но выхода земного, того, который не требует духовных усилий: «Пусть он мне даст только три тысячи <...> и душу мою из ада извлечет, и зачтется это ему за многие грехи!» В этой

нелепости Дмитрий абсолютно искренен, он уверен, что, только насытив свою страсть, сможет выбраться из ада. И все же, несмотря на весь карамазовский безудерж, он ближе к Богу, чем Иван. Он не сомневается в наказании за свои грехи и непременно возмездии. Дмитрий задается вопросом о своем месте в будущей жизни: «Во ад? <...> Говори: попадет Дмитрий Федорович Карамазов во ад или нет, как по-твоему?»

И только один из «семейки» Карамазовых мечтает о рае – Алеша Карамазов: «... и будут все святые, и будут любить друг друга, и не будет ни богатых, ни бедных, ни возвышающихся, ни униженных, а будут все как дети Божии и наступит настоящее царство Христово». Конечно, эти размышления больше касаются земной жизни и земного рая и очень похожи на утопические убеждения самого писателя в юности, но Алеша Карамазов надеется только на деятельное добро в созидании этого мира-рая, а не на перемены внешних форм.

Не только Карамазовы, но и другие герои решают вопросы вечности. Чувствует свою близость к геенне и Грушенька, но и она надеется на избавление от мучений вечности. Она рассказывает легенду про луковку, которую помнит еще с детских лет, и завершает свой рассказ фразой: «всего-то я луковку какую-нибудь во всю жизнь мою подала, всего только на мне и есть добродетели».

Тяготением к аду или раю не только выверяются души героев на способность к добру и правде. Достоевский в романе размышляет о метафизической сущности ада и рая и, по-видимому, эти взгляды отражает старец Зосима. Ад, по словам старца, – это «страдание о том, что нельзя уже более любить». Почти то же пишет преподобный Исаак Сирий: «Мучимый в геенне поражается бичом любви и как горько и

жестоко это мучение любви. <...> Бог будет любить всех людей – и праведников и грешников, но не все в той же мере и одинаковым образом будут ощущать эту любовь» (Аввы Исаака Сирина слова подвижнические. М., 1993. С. 397. Слово 83). Зосима вспоминает притчу о богатом и Лазаре. Очевидно, что Достоевский в понимании этих явлений исходит из своего православно-христианского опыта.

Авторская мысль в этом романе может быть сформулирована словами архиепископа Иоанна Шаховского: «Никакая ма-

териальность и никакое отсутствие материальности не есть по себе ни добро, ни зло. Для христиан добро и зло не во внешнем, но все в мире делается добрым или злым в зависимости от внутренних побуждений и намерений человека, ибо как добро, так и зло суть чисто внутренние, духовные движения, создающие либо ад, либо рай внутри человека. Внешний же мир есть лишь периферия проявления человека, и, конечно, если светел человек, то и периферия его жизни будет светить».

## ПРОБЛЕМА НАЦИОНАЛЬНОГО ПЕЙЗАЖА В ТВОРЧЕСТВЕ ДОСТОЕВСКОГО

Русская культура уже к 1830-м гг. сформировала два типа национальных пейзажей: «степь широкая» и «болото» (Строганов М. В. Две России: «широкая, просторная» и «топи да болота» // Образ России в литературе XIX – XXI вв.: Материалы международной научной конференции (Курск, 20 – 22 сентября 2007 г.) / Ред. Н. З. Коковина, М. В. Строганов. Курск: Курский гос. ун-т, 2008. С. 5 – 28). Как отнесся к этому наследию Достоевский?

Вообще само существование национального пейзажа он вполне однозначно признавал. В частности, в «Дневнике писателя» за 1873 г., в заметке «По поводу выставки» он писал о том, что европейцы не могут понять ни переводов из русской литературы, ни русского пейзажа. В итоге он приводит следующий пример: «Я, конечно, не говорю, что в Европе не поймут наших, например, пейзажистов: виды Крыма, Кавказа, даже наших степей будут, конечно, и там любопытны. Но зато наш русский, по преимуществу национальный, пейзаж, то есть северной и средней полосы нашей Европейской России, я думаю, тоже не произведет в Вене большого эффекта. „Эта скудная природа“, вся характерность которой состоит, так сказать, в ее бесхарактерности, нам мила, однако, и дорога. Ну а немцам что до чувств наших? Вот, например, эти две березки в пейзаже г-на Куинджи („Вид на Валааме“): на первом плане болото и болотная поросль, на заднем – лес; оттуда – туча не туча, но мгла, сырость; сыростью вас как будто пронизывает всего, вы почти ее чувствуете, и на середине, между лесом и вами, две белые березки, яркие, твердые, – самая сильная точка в

картине. Ну что тут особенного? Что тут характерного, а между тем как это хорошо!.. Может быть, я ошибаюсь, но немцу это не может так понравиться». Итак, во-первых, русские выгодно отличаются перед другими европейскими народами всеотзывчивостью (эту мысль Достоевский воплотит позднее в своей «Речи о Пушкине»), а европейцы никак не смогут понять русскую душу, в чем бы она ни выражалась: в литературе ли, в изобразительном ли искусстве. Во-вторых, признавая, что и степи – «наши», Достоевский полагает «нашим русским, по преимуществу национальным, пейзажем» пейзаж «северной и средней полосы нашей Европейской России», как на картине Куинджи «Вид на Валааме» (21; 68–70).

Между тем в своих собственных текстах Достоевский почти не упоминает степи как национальный ландшафт, в чем, несомненно, отразилась жизнь на каторге и ссылке. Образ степи оказался связан в его сознании с югом Западной Сибири, как, например, в письме к Ч. Ч. Валиханову от 14 декабря 1856 г. из Семипалатинска: «Вы пишете, что Вам в Омске скучно – еще бы! Вы спрашиваете совета: как поступить Вам с Вашей службой и вообще с обстоятельствами. По-моему, вот что: не бросайте заниматься. У Вас есть много материалов. Напишите статью о *Степи*. Ее напечатают (помните, мы об этом говорили). Всего лучше, если б Вам удалось написать нечто вроде своих „Записок“ о *степном быте*, Вашем возрасте там и т. д. Это была бы новость, которая заинтересовала бы всех. Так было бы ново, а Вы конечно знали бы что писать (например, вро-

де „Джона Теннера“ в переводе Пушкина, если помните). Наприм<ер>: не великая ли цель, не святое ли дело быть чуть ли не первым из своих, который бы растолковал в России, *что такое Степь, ее значение и Ваш народ относительно России*, и в то же время служить своей родине просвященным ходатайством за нее у русских. Вспомните, что Вы первый киргиз – образованный по-европейски вполне. Судьба же Вас сделала вдобавок превосходнейшим человеком, дав Вам и душу и сердце» (281; 249, здесь и далее в цитатах курсив мой – М. С.).

И даже если упоминаются степи европейских губерний, то всё же окраинных и специфических, не собственно русских, как, например, в «Петербургской летописи» от 11 мая 1860 г.: «Тоска и сомнение грызут и надрывают сердце, как та тоска, которая лежит в безбрежном долгом напеве русской унылой песни, и звучит родным, призывающим звуком:

Прислушайтесь... звучат иные звуки...  
Унынье и отчаянный разгул...  
Разбойник ли там песню затянул,  
Иль дева плачет в грустный час разлуки?  
Нет, то идут с работы косари...  
Кто ж песнь сложил им? как кто? посмотри  
Кругом: леса, *саратовские степи...*» (18; 22–23).

Однако в основном (вслед за достаточно устойчивой традицией) степь оказывается метафорой глуши. Так уже в последнем письме Макара Девушкина к Вареньке Доброселовой в «Бедных людях»: «Маточка, Варенька, голубчик мой, бесценная моя! Вас увозят, вы едете! <...> Господин Быков будет всё зайцев травить... <...> Да вы знаете ли только, что там такое, куда вы едете-то, маточка? Вы, может быть, этого не знаете, так меня спросите! Там степь, родная моя, там степь, голая степь; вот как моя ладонь го-

лая! Там ходит баба бесчувственная да мужик необразованный, пьяница ходит. Там теперь листья с дерев осыпались, там дожди, там холодно, – а вы туда едете!» (1; 106–107).

Болото же в творчестве Достоевского упоминается тоже не как символ национального пейзажа, а только как обозначение места, где построен Петербург. В этом отношении Достоевский тоже следует за литературной традицией, за поэмами «О, слепота порок большой...» А. М. Бакунина и «Медный всадник» А. С. Пушкина. Но если литература XVIII – первой трети XIX вв. толковала строительство Петербурга как преодоление архитектурой (гармонической культурой) болота (хтонической природы), то у Достоевского болото неодолимо и грозит ежеминутно поглотить культуру. Так в «Записках из подполья» герой видит похороны и говорит по этому поводу: «Тут ни одной могилы, на Волковом, сухой не выраешь. <...> Здесь везде болото. Так в воду и кладут. Я видел сам... много раз...» Точно так же описывается могила и несколько ниже: «Засыплют поскорей мокрой синей глиной и уйдут в кабак... <...> Грязь да болото, хоть стучи себе там по ночам, когда мертвецы встают, в гробовую крышу: „Пустите, добрые люди, на свет пожить! Я жила – жизни не видала, моя жизнь на обтирку пошла; ее в кабаке на Сенной пропили; пустите, добрые люди, еще раз на свете пожить!..“» (5; 154, 161).

В более поздних текстах это болото получит даже не национально русские имена: финское, чухонское, ингерманландское болото. Например, в «Подростке»: «А что, как разлетится этот туман и уйдет кверху, не уйдет ли с ним вместе и весь этот гнилой, склизлый город, подыметесь с туманом и исчезнет как дым, и останется прежнее *финское болото*, а посреди его, пожалуй, для красы, бронзовый всадник на

жарко дышащем, загнанном коне?» (13; 113). Или в «Петербургской летописи» от 27 апреля 1847 г.: «Весь горизонт петербургский смотрел так кисло, так кисло... Петербург дулся. Видно было, что ему страх как хотелось сосредоточить, как это водится в таких случаях у иных гневливых господ, всю тоскливую досаду свою на каком-нибудь подвернувшемся постороннем третьем лице, поссориться, расплеваться с кем-нибудь окончательно, распечь кого-нибудь на чем свет стоит, а потом уже и самому куда-нибудь убежать с места и ни за что не стоять более в *Ингерманландском суровом болоте*» (18; 16). И там же, 1 июня 1847 г.: «И до сих пор Петербург в пыли и в мусоре; он еще создается, делается; будущее его еще в идее; но идея эта принадлежит Петру I, она воплощается, растет и укореняется с каждым днем не в одном *петербургском болоте*, но во всей России, которая вся живет одним Петербургом»

(18; 26); «Между тем, и это мы знаем, петербургская интеллигенция наша, от поколения к поколению, всё менее и менее начинает понимать Россию, именно потому, что, замкнувшись от нее в своем *чухонском болоте*, всё более и более изменяет свой взгляд на нее, который у иных сузился, наконец, до размеров микроскопических, до размеров какого-нибудь Карлсруэ». И, наконец, в набросках к «Дневнику писателя» за 1881 г.: «Народ. Там всё. Ведь это море, которого мы не видим, запершись и оградясь от народа в *чухонском болоте*».

И лишь однажды у Достоевского мы находим традиционную для русской культуры метафору болота для изображения безвыходного положения, трудностей жизни. В письме к М. М. Достоевскому от 4 мая 1845 г. Достоевский писал: «А книгопродавец, — алтынная душа, прижмет непременно, и я *сяду в болото*, непременно сяду» (28<sub>1</sub>; 109).

## Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ И Н. Д. ХВОЩИНСКАЯ

Имя писательницы Надежды Дмитриевны Хвощинской (известной как *В. Крестовский* или *В. Крестовский-псевдоним*) пока еще недостаточно осмыслено в контексте ее взаимоотношений с Достоевским. В академическом собрании сочинений Достоевского даже сохраняется традиционная путаница – переадресовка Хвощинской упоминаний о Вс. В. Крестовском<sup>1</sup>.

Современники признавали талант и литературное значение Хвощинской. Гончаров писал ей в 1872 г.: «...произведения Ваши действуют не симпатией и не на симпатию, а другой могущественной силой – правдой анализа и неотразимостью логики...»<sup>2</sup> Отмечал Хвощинскую и Достоевский, который познакомился с ее произведениями по выходе из острога. Своими литературными впечатлениями он делился с братом в письме от 30 января – 22 февраля 1854 г.: «Островский мне не нравится, Писемского я совсем не читал, от Дружинина тошнит, Евгения Тур привела меня в восторг, Крестовский тоже нравится» (28<sub>1</sub>; 174). Речь идет о произведениях Хвощинской, с 1850 г. публиковавшихся в журнале «Отечественные записки»<sup>3</sup>.

Позже высокая оценка романа Хвощинской «В ожидании лучшего» прозвучала в статье «Гаваньские чиновники в домашнем быту, или Галерная гавань во всякое время дня и года» (Время. 1861. № 2). В академическом собрании сочинений она печатается в разделе *Dubia*. Вероятным автором статьи комментаторы называют Ап. А. Григорьева, но предполагают редакторское вмешательство, даже своеобразное «соавторство» Достоевского. Обсуждение в этой статье ангажированно-

сти современной журналистики аргументируется следующим примером: «...в публице в конце прошлого года и теперь часто, лишь только речь зайдет о литературе, слышатся такие фразы:

– Читали вы “В ожидании лучшего” В. Крестовского?

– Читал.

– Ну, что?

– Прекрасно. Замечательное произведение.

А между тем об этом замечательном явлении никто еще из наших больших журналов не сказал ни одного слова. А роман В. Крестовского есть явление, которое не прошло бы незамеченным ни в одной литературе, а в нашей, если взять в соображение нашу относительную бедность, такие романы должны бы производить огромное впечатление»<sup>4</sup> (27; 148–149).

Своеобразным подтверждением если не авторства, то соавторства Достоевского может служить тот факт, что А. Г. Достоевская, которая, как известно, прислушивалась к литературным советам мужа, в 1867 г. читает роман Хвощинской, причем знает, что автор женщина и называет ее Крестовской<sup>5</sup>.

В. А. Туниманов замечал, что роман Хвощинской определенным образом мог повлиять на Достоевского в период создания «Униженных и оскорбленных»: «...внимание писателя могло привлечь негативное изображение светских нравов» в романе Хвощинской (27; 411). Еще раньше подобная мысль прозвучала в рецензии Евгении Тур: «Князь Иван напоминает разряд лиц, так великолепно пародирующих перед читателем в превосходном романе Крестовского “В ожидании лучшего”»<sup>6</sup>.

В литературе о Достоевском не учтен тот факт, что писатели были знакомы (хотя, возможно, их встреча в конце октября 1860 г. была единственной). Об этом мы узнаем из письма Хвоцинской к Я. П. Полонскому от 22 сентября 1861 г.: «За день до своего отъезда прошлой осенью из Петербурга, я познакомилась с Федором Михайловичем, напомните ему обо мне»<sup>7</sup>. В этом же письме она отвечает на просьбу М. М. Достоевского о сотрудничестве в журнале «Время»: «Вы передаете мне желание М. М. Достоевского дать что-нибудь в его журнал. Очень бы рада, но у меня ничего нет и, главное, ничего не пишется. И работа не идет, и сама то и дело хвораю. <...> Особенно жаль отказывать Достоев<ским>, но особенно неприятно было бы не сдержать слово перед ними»<sup>8</sup>.

Сотрудничество не состоялось, но Хвоцинская читала журналы братьев Достоевских и отзывалась на их публикации в своих литературно-критических статьях начала 1860-х гг. (подписанных псевдонимом *В. Поречников*) и в переписке. Своеобразная оценка «Эпохи» прозвучала в письме к О. А. Новиковой от 15 декабря 1864 г., в котором Хвоцинская характеризует состояние современной журналистики: «Милая моя “Эпоха” глупа как свищ...»<sup>9</sup>

Отношение Хвоцинской к творчеству самого Достоевского, судя по ее отзывам, изменялось. В начале 1860-х гг. она не упоминает его среди писателей, чьи произведения «составляют цвет литературы», но с уважением называет в числе беллетристов, которые «почти исключительно занимались чиновниками, забытыми (*sic!*) людьми, темными личностями. Давно, с благородным участием обращались к ним гг. Достоевские, Бутков, Кокорев, автор повести “Запутанное дело”»<sup>10</sup>. В другой статье, рассуждая о том, что распространившиеся в литературе многочисленные

воспоминания «далеко не художественны», она прибавляет: «Это уже не только не “Семейная хроника” С. Аксакова», это даже не “Записки из Мертвого Дома”»<sup>11</sup>.

Совсем иначе звучит ее эпистолярный отзыв о романе «Преступление и наказание» в письме к О. А. Новиковой от 12 октября / 30 сентября 1869 г.: «... ты знаешь, я всей моей душой кланяюсь хорошему, или такому высоко человеческому и честно-му, как Достоевского “Преступление и наказание”. Неужели ты его не читала?»<sup>12</sup>

Самым поздним из известных высказываний Хвоцинской о творчестве Достоевского является рассуждение о сходстве психологической манеры Достоевского и Л. Толстого, которую она называет «манерой описания уклонения мысли»: «Хорошо, вообще, ловко нынешние беллетристы ловят эти странные уклонения мысли. Начал, помнится, г. Достоевский; у него чиновник, во время генеральского распекания, думает о сапогах генерала. Потом, в особенности гр. Л. Толстой беспрестанно; Каренина умирать едет и вывески считает <...> Что ж, это, пожалуй, удобно; приятно наполняет страницы и ни к чему не обязывает автора в отношении рисовки характеров и положений»<sup>13</sup>.

Таким образом, изложенные факты дают основание для того, чтобы дополнить именем Н. Д. Хвоцинской круг знакомых Достоевского и тех писателей, к которым он проявлял интерес. В свою очередь, литературно-критические и эпистолярные отзывы Хвоцинской о Достоевском необходимо учитывать, так как они обогащают наше представление о динамике и многообразии восприятия его творчества современниками.

<sup>1</sup> В сводном указателе имен одинаковые отсылки к XXIV тому приводятся в упоминаниях о Вс. В. Крестовском и Н. Д. Хвоцинской (см.: 30<sub>2</sub>; 242, 363), хотя в комментариях, помещенных в самом томе, этой путаницы нет.

---

<sup>2</sup> Гончаров И.А. Собрание сочинений: В 8 т. М., 1980. Т. 8. С. 393.

<sup>3</sup> К этому времени были опубликованы повести и рассказы «Анна Михайловна», «Сельский учитель», «Еще год. Дневник сельского учителя», «Искушение», «Несколько летних дней» и роман «Кто ж остался доволен?».

<sup>4</sup> Почти одновременно с этим отзывом появились статьи А. П. Милюкова (Светоч. 1861. № 2) и В. Попова (Русское слово. 1861. № 3).

<sup>5</sup> См.: Достоевская А. Г. Дневник 1867 года / Изд. подготовила С. В. Житомирская. М., 1993. С. 34, 62.

<sup>6</sup> Тур Е. Романы и сказки. «Униженные и оскорбленные», роман г. Достоевского // Русская речь. 1861. № 89. 5 ноября. С. 574.

<sup>7</sup> РО ИРЛИ. 12092. Л. 3 об.—4 (здесь и далее цитаты приводятся с соблюдением современных норм орфографии и пунктуации). Приношу огромную бла-

---

годарность профессору Арье Розенхольм за любезно предоставленные мне копии писем Хвоцинской. РО ИРЛИ. 12092. Л. 4.

<sup>9</sup> РГАЛИ. Ф. 345. Оп. 1. Д. 851. Л. 57 об.

<sup>10</sup> Поречников В. Провинциальные письма о нашей литературе. Письмо первое // Отечественные записки. 1861. № 12. С. 122, 125.

<sup>11</sup> Поречников В. Провинциальные письма о нашей литературе. V // Отечественные записки. 1862. № 10. С. 245.

<sup>12</sup> РГАЛИ. Ф. 345. Оп. 1. Д. 852. Л. 27 об. В 1879 г. Достоевский подписал Новиковой экземпляр «Преступления и наказания» издания 1867 г.: «Многоуважаемой Ольге Алексеевне от преданнейшего ей автора» (30<sub>2</sub>; 62).

<sup>13</sup> Куратов Николай. Литературно-семейное объяснение. Письмо кандидата Куратова к сестре // Русские ведомости. 1880. № 55. С. 3.

## ДОСТОЕВСКИЙ – КАФКА – КАМЮ

К столетию выхода в свет «Записок из подполья» итальянский издатель оценил значение это «малого шедевра» для современной литературы: «Достоевский говаривал, что “все мы вышли из *шинели* Гоголя». Наиболее известные современные прозаики, самые впечатлительные свидетели и пророки гибели человека нашей эпохи от Кафки до Беккета могли бы его перефразировать, сказав, что “все мы вышли из *подполья* Достоевского”».

Роберт Л. Джексон, автор книги, посвященной месту и значению в русской литературе Человека из подполья, мастерски дополнил этот список «иммориалистом» Гиде, «степным волком» Гессе, а прежде всего, героем Кафки и «абсурдным человеком» Камю. Однако меня не интересуют похвала *acte gratuit* и нигилистическое прочтение произведений. Для меня более важно то, как Кафка и Камю поняли состояние человека из подполья? Куда ведут дороги героев, созданных австрийским и французским писателем? Где они встречаются с Достоевским? Чем является надежда для людей «обреченных», «без вины виноватых»? Эти проблемы я попытаюсь решить, опираясь преимущественно на «Записки из Мертвого дома», «Записки из подполья», «Бесы» Достоевского, «Процесс» и «Замок» Кафки, а также «Миф о Сизифе» и «Падение» Камю.

В «Записках из Мертвого дома» Достоевский утверждает, что без надежды жить нельзя. Поверхностный витализм каторжников, который писатель называет легкомысленной надеждой, является формой ухода от жизни человека исстрадавшегося, не способного к жизни, спорит с психологическим состоянием человека,

охваченного психозом неволи. Надежда – это трансценденция, а ее отсутствие – это бегство от жизни и абсолютных ценностей, постепенное умирание в какой-то «норе», иногда с драматичными попытками вырваться из безнадежности. Достоевский убедительно доказывает, чем грозят утрата надежды и уход от перспектив ожидания возможности перемен. Этот легкий набросок проблемы, едва нарисованный во «введении издателя» «Записок из Мертвого дома», достиг своего апогея в «Записках из подполья», в которых Достоевский пометил героя пятном *без вины виноватого* с полным сознанием безнадежности такого положения, в котором еще не находился предыдущий герой. Тот же путь избрали Кафка и Камю. Но каждый из них действует по-своему.

В эссе «Надежда и абсурд в творчестве Франца Кафки» Альберт Камю вслед за Якобом Киркегором противопоставляет надежду земную и надежду истинную. Эссе является венцом «Мифа о Сизифе». В первом издании это место занимал раздел «Достоевский и самоубийство». В то же время такая замена свидетельствует о сходной проблематике. Йозеф К., преемник «человека из подполья», уже вынужден принять как необходимость «вину доказанную». Однако Кафка не останавливается на этом: после «Процесса» он пишет «Замок», в котором «главным делом являются приключения души в поисках ласки»<sup>1</sup>. Землемер К. неустанно предпринимает попытки попасть в Замок, найти Ласку. Любой ценой пытается найти метафизическую радость и познает Бога не в категориях добра и прекрасного, а в категориях безразличия, несправедливости и нена-

висти. Чем больше ее привлекает Его моральное величие, тем больше она стремится отдаться в Его власть.

Камю же соглашается принять «сверхъестественную радость» Кафки, его веру в непобедимость, хоть и не осознанный до конца стержень в человеке, которым могут быть вера в Бога или надежда. Автор «Мифа о Сизифе» и героя «Падения», очередного «без вины виноватого», отбрасывает надежду, которая рождается из отчаяния и бессилия. Для меня самым важным является сознание человека, которое будучи его мучением, в то же время

является и его победой. Поэтому Камю заставляет себя представить Сизифа счастливым. Идеалом писателя является человек, который смотрит правде в глаза, потому что убежден в том, что нет ничего важнее в состоянии человеческом, чем возможность переступить через нее. Мирской гуманизм означает попытку сохранения человека как Истины. Однако это полемично по отношению к «Запискам из подполья». Их героя может спасти только Провидение.

---

<sup>1</sup> C a m u s, *Nadzieja i absurd w dziele Kafki*, s. 202.

## ИДЕЯ КОНЦА ИСТОРИИ И ИСТОРИЯ ГЕРОЯ У ДОСТОЕВСКОГО И Л. ТОЛСТОГО («ЗАПИСКИ ИЗ ПОДПОЛЬЯ» И «КРЕЙЦЕРОВА СОНАТА»)

Среди традиционных «мировых проблем» или «проклятых вопросов», к решению которых, как принято считать, Достоевский испытывал особое пристрастие, есть и вопрос о возможности конца истории.

Насколько он важен был для писателя, видно хотя бы из того факта, что мы сталкиваемся с этой проблемой и там, где магистральные линии произведения далеки от утопии или антиутопии. Т. е. в таких произведениях, в которых нет ни признаков этих двух жанров (в отличие, например, от «Сна смешного человека»), ни прямого изложения утопических проектов (в отличие от «Бесов» и «Братьев Карамазовых»). Так, в одном месте «Преступления и наказания» Разумихин говорит по поводу идей социалистов о преступлении и среде следующее: «У них не человечество, развившись историческим, *живым* путем до конца, само собою обратится, наконец, в нормальное общество, а, напротив...» (6; 197).

Присутствует этот вопрос – в несколько иной постановке – также в «Записках из подполья»:

«Попробуйте же бросьте взгляд на историю человечества: ну, что вы увидите? <...> Да осыпьте его (человека – *Н. Т.*) всеми земными благами, утопите в счастье совсем с головой... дайте ему такое экономическое довольство, чтоб ему совсем уж ничего больше не оставалось делать, кроме как спать, кушать пряники и хлопотать о **непрекращении всемирной истории**, – так он вам и тут, человек-то, и тут, из одной неблагодарности, из одного паск-

вила мерзость сделает» (5; 116. Выделено мной – *Н. Т.*).

И сама проблема, и характер её обсуждения – как аргументации, так и стилистических форм высказывания – в разных произведениях Достоевского повторяются в качестве своего рода «общего места» и устойчивого комплекса мотивов. Тем не менее, обсуждение этого вопроса нельзя считать индивидуальной особенностью творчества этого автора. Прежде всего, такого же рода риторический монолог на ту же самую тему мы находим и в повести Л. Толстого «Крейцерова соната»:

«Если нет цели никакой, если жизнь для жизни нам дана, незачем жить. <...> Ну, а если есть цель жизни, то ясно, что жизнь должна прекратиться, когда достигнется цель»<sup>1</sup>.

Это сходство могло бы показаться случайным, если бы не близость двух произведений и в некоторых других, причем принципиально важных, отношениях. Во-первых, в обоих случаях доминирующая форма – исповедальный монолог героя, наделенного полностью самосознанием и постоянно колеблющегося между стремлением оправдаться и самоосуждением. Предмет изображения для автора – не жизнь героя непосредственно, а его видение и осознание им собственной жизни. Во-вторых, рассказ героев обоих писателей о событиях своей жизни включает – на правах одного из важнейших – мотив (в формулировке Толстого) «освобождения себя от нравственных отношений к женщине, с которой входишь в физическое общение»,

что выражается в попытке заплатить деньги любящей женщине<sup>2</sup>.

Таким образом, возникает возможность выяснить, существует ли органическая взаимосвязь между обсуждением в двух повестях предельно общей философской проблемы и совершенно конкретными особенностями их художественных структур. И тем самым – сопоставить пути

и способы решения этой проблемы: не логико-риторические, а именно художественные (т. е. посредством создания героя и его мира).

---

<sup>1</sup> Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 20 томах. Т. 12. М., 1964. С. 157.

<sup>2</sup> Об этом отклике Л. Толстого на повесть Достоевского см. в моей книге «Русская повесть Серебряного века» (М., 2007).

## ЭЛЕВСИНСКИЙ РИТУАЛ НА СТРАНИЦАХ РОМАНА Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ»

1. Значение для Дмитрия Карамазова стихотворения Ф. Шиллера «Элевзинский праздник». Чтение им отрывков из стихотворения (в переводе В. А. Жуковского). Обращение Дмитрия к стихотворению в переломное мгновение жизни. Эпизод с чтением стихотворения и его место в раскрытии характера героя.

2. Содержание и смысл Элевсинского ритуала в отрывках из стихотворения Шиллера, выбранных Дмитрием: 1) изначальная дикость человека, кочевой образ жизни и обитание в пещерах; 2) сходжение Цереры-Деметры на землю в поисках пропавшей Прозерпины-Персефоны; 3) главная тема – установление Церерой особого ритуала, позволяющего дикому человеку вступить в союз с богиней и возродиться. Скрытые цитаты из стихотворения Шиллера в устах Дмитрия на протяжении всего романа.

3. Мечты Дмитрия о Церере. Связь жажды возрождения и радости у Дмитрия с образом Цереры-Деметры и с Элевсинским ритуалом. Имя «Дмитрий» как «относящийся к Деметре, посвященный Деметре».

4. Отношение Дмитрия к Грушеньке как inferнальной царице. Персефона как царица мира мертвых в Элевсинском ритуале. Отношение Персефона-Аид-неофит в Элевсинском ритуале и его параллель в романе «Братья Карамазовы»: Грушенька – Федор Павлович – Дмитрий. Единство

Деметры и Персефоны в Элевсинском ритуале как матери и невесты Дмитрия. Битва неофита с Аидом ради обладания Персефой и соперничество Дмитрия с отцом из-за Грушеньки. Элевсинский ритуал и проблема воскресения души. Повторение основных конфликтов Элевсинского ритуала в романе Достоевского. Архетипический характер конфликтов.

5. Место Диониса в Элевсинском ритуале. Дионисические черты в характере Дмитрия. Сравнение Дмитрием самого себя с Силеном, слугой Диониса. Портретное сходство Дмитрия с Силеном. Экстатический характер Дмитрия и дионисийский экстаз.

6. Образ «падшего в землю зерна» в Элевсинском ритуале и в христианской мистике. Деметра как дарительница зерна, явление «золотого колоса» в Элевсинском ритуале. Связь «мистерии зерна» с проблемой духовного возрождения неофита. Значение мотива «падшего зерна» в раскрытии характера и судьбы Дмитрия.

7. Античные мистерии как подготовка языческого мира к принятию христианства. Деметра и культ Богородицы. Сон Дмитрия о Деметре-Богородице. Образ Дмитрия и языческий этап европейской цивилизации в историософии Достоевского. Характер Дмитрия и почвенный характер русского народа. Проблема мифоретставрации романа «Братья Карамазовы» в связи с особенностями Элевсинского ритуала.

## АНТАНАС МАЦЕЙНА И ПОСЛЕДУЮЩИЕ (ПО ПОВОДУ СОВРЕМЕННЫХ ДИСКУССИЙ О ПОЭМЕ «ВЕЛИКИЙ ИНКВИЗИТОР»)

После напряженных дискуссий вокруг поэмы о Великом Инквизиторе, которые имели место в конце XIX – начале XX веков, наступило затишье. Исследования Антанаса Мацейны 40 – 50 годов XX века подводят в определенном смысле итоги этим дискуссиям. Теологическая трилогия «Смятенное сердце», открывающаяся исследованием о Великом Инквизиторе, является не только философским, но и богословским трудом. Это классическая точка зрения на проблему, идущая вслед исследованиям выдающихся русских философов. Мацейна ставит проблемы, которые в заостренной форме фиксируют трагические реалии XX века, и ставит их не менее остро, чем его предшественники. При этом он выражает общехристианскую точку зрения, во многом объединяющую католических и православных мыслителей.

Базовые идеи литовского философа касаются центральных сюжетов поэмы Достоевского, а именно проблем свободы, совести, чуда, тайны и авторитета.

Согласно Мацейне, желание преклониться перед кем-то есть «основная тайна человеческой природы». В частности, как говорит Мацейна, Макс Шелер в «*Wom Ewigen im Menschen*» утверждает, что религиозный акт необходим человеческой душе, поэтому здесь неуместен вопрос, исполняет ли его человек или не исполняет: он его исполняет всегда. Здесь возможен только вопрос, находит ли человек для этого акта соответствующий объект или, возможно, он выбирает объектом своего почитания то, что считает святым и божественным,

чему он придает абсолютную ценность, но что в сущности своей является только относительным и земным. Шелер категорически утверждает, что всякая ограниченная душа верит либо в Бога, либо в идола. Однако для того, чтобы объект этого религиозного акта был достоин, хотя бы субъективно, почитания, он должен быть переживаем человеком как значимый для него, как авторитет.

Проблема хлеба не единственная и не последняя проблема, которая мучает историческое человечество и которую оно пытается разрешить тем или иным способом. Жизненный голод не является самым главным препятствием для создания счастья в этой действительности. Ему сопутствует внутреннее беспокойство, которое с трудом осознается и определяется, но которое всегда ощущается и всегда переживается. Это беспокойство труднее перенести, чем голод плоти. Оно мучает человека сильнее, чем тоска по хлебу. Достоевский эту внутреннюю тревогу называет «свободой совести». И называет совершенно справедливо. Совесть – это голос нашего глубинного Я.

Таким образом, полагает Мацейна, инквизитор в своем порядке между совестью человека и конкретной жизнью возводит чудо, тайну и авторитет – силы, не позволяющие совести выносить решения и тем самым вызывать беспокойство во внутреннем мире человека. Чудо, тайна и авторитет могущественны тем, что, с одной стороны, они уничтожают свободный выбор человека, а с другой стороны, они пред-

стают перед человеком как нечто для него непонятное, недоступное и чужое, что невозможно оценить и измерить, перед чем приходится только преклониться.

После Мацейны высказывались разные точки по поводу поэмы «Великий Инквизитор». В СССР дискуссии практически не велись, поскольку религиозная философия была под фактическим запретом. Показательно, что в известной экранизации романа «Братья Карамазовы» (режиссер И. А. Пырьев) этот мотив поэмы даже не упоминается. На этом фоне, начиная с конца 80-х годов XX века, сформировались две исследовательские позиции. С одной стороны, развивается точка зрения, которая была близка В. В. Розанову, Н. А. Бердяеву, С. Н. Булгакову, А. Мацейне. С другой стороны, происходит переоценка данной точки зрения. Достоевский и текст его поэмы подвергаются парадоксальным трактовкам.

Показательна позиция петербургского философа Игоря Ивановича Евлампиева (2002, 2006, 2007, 2008), который подвергает сомнению практически все основные положения классических трактовок.

Приведем без комментариев те основные вопросы, которые становятся центром нетривиальной точки зрения И. И. Евлампиева.

1. *Можно ли судить о Достоевском как о «чистом» философе, оставляя в стороне его христианское мировоззрение?*

2. *Является ли образ Ивана Карамазова «автопортретом» Достоевского?*

3. *Является ли Свидригайлов (герой романа «Преступление и наказание») альтер-эго Ивана Карамазова и в этом смысле еще одним штрихом к автопортрету Достоевского?*

4. *Доказывает ли Достоевский, что в христианстве с течением веков утеряны божественные измерения человека и человечества?*

5. *Являются ли Христос и Великий инквизитор у Достоевского соратниками, одина ли их позиция?*

6. *Что означает поцелуй Христа в финале поэмы?*

7. *Что имеет в виду Достоевский, когда избирает «католический» фон для своей поэмы?*

8. *Христианин ли Достоевский (насколько сильны оккультные и иные нехристианские мотивы в его творчестве)?*

9. *Против римского католицизма или же против христианства в целом направлено острие критики Достоевского?*

10. *Можно ли трактовать поэму как антисоциалистический (антикоммунистический) манифест?*

Данные вопросы не исчерпывают проблемное поле дискуссии. Они отражают пространство парадоксов и альтернатив, в котором оказалось в наши дни творчество великого русского писателя и, в частности, его знаменитая поэма.

С точки зрения автора данного доклада, идеи, высказанные по поводу мировоззрения Достоевского И. И. Евлампиевым, могут быть подвергнуты серьезной критике. Попытка очищения философии Достоевского от христианской, *в том числе церковно-православной*, позиции вряд ли можно признать успешной. Главная проблема, возникающая здесь – неявное, а порой и вполне явное смешение позиций Достоевского и Ницше, отождествление формы критического пафоса, присущего обоим мыслителям, с его фундаментальным содержанием. Еще одна проблема связана с общей динамикой отношения современных отечественных философов к богословскому знанию, «легкость необыкновенная», наблюдающаяся в некоторых трактовках.

В этом смысле «рубеж классического», сформированный Антанасом Мацейной, требует не только более внимательного отношения собственно к позиции ли-

товского философа, но и переосмысления «постклассического пафоса» некоторых современных трактовок творчества Достоевского.

## РОМАН И МЕЛОДРАМА У ДОСТОЕВСКОГО

Как известно, Ф. М. Достоевский, прекрасный знаток западной литературы, проявил явный интерес и к европейской, в особенности – французской, мелодраме, что, по-видимому, в первую очередь объясняется её невероятной популярностью. В «Зимних заметках о летних впечатлениях» он посвятил мелодраме целую главу, рассматривая её природу сквозь призму притягательности этого жанра для буржуазной публики: «Ему [буржуа – В.У.] надо высокого, надо неизъяснимого благородства, надо чувствительности, а мелодрама все это в себе заключает. <...> Мелодрама не умрет, пока жив буржуа» (5; 95). И одним из краеугольных принципов построения мелодрамы писатель называет нравоучение, «высокие уроки» (5; 95).

Заметно, что отношение Достоевского к мелодраме резко полемическое. Об этом свидетельствует не только ироничный тон «Зимних заметок...», но прежде всего те придуманные их автором пародийные сюжеты, по которым читателю предлагается составить свое впечатление о сущности обсуждаемого жанра.

Но в то же время в творчестве самого писателя мы находим постоянный отклик на мелодраму, начиная с первого его романа «Бедные люди» и заканчивая последним, «Братьями Карамазовыми»: Достоевский использует отдельные мотивы или вводит сюжеты мелодрамы в свои романы, этот жанр может также входить в кругозор его героев.

Видим ли мы в этом противоречие? Безусловно, нет. Вопрос о влиянии драмы вообще на произведения писателя давно стал темой размышлений литературове-

дов. И, как нам кажется, отчасти нашел свое решение в монографии Е.А. Поляковой «Поэтика драмы и эстетика театра в романе». Указывая на тесную связь Достоевского с театром, исследовательница отмечает, что драма для него «не была только некоторым абстрактным литературным приемом, но живой реальностью, откуда черпалась большая часть эстетических впечатлений»<sup>1</sup>.

Соотношение романа и мелодрамы в аспекте поэтики мы предлагаем рассмотреть на материале «Подростка».

Герои романа (главные и второстепенные) осознают окружающую действительность как подобие театральных подмостков. Жизнь и есть для них творческий (и в значительной мере игровой) акт. Характерно, что мелодрама занимает в сознании некоторых из них важное место. Напомним, что посвященная «падению» Аркадия вторая часть романа завершается сценой общения героя с Альфонсинкой, сожительницей-француженкой его пансионного товарища Ламберта. Аркадий, уже находящийся на грани горячечного бреда, вдруг с удивлением обнаруживает, что история ее жизни, которую героиня буквально разыгрывает перед ним, удивительным образом напоминает ему второсортные мелодрамы.

Эта сцена тем важнее, что Аркадий, два месяца назад вызванный в Петербург к семье, и сам начинает строить отношения с родными так, как если бы он был мелодраматическим героем. Его одинокое детство, тяжелое положение незаконнорожденного (да еще с такой громкой фамилией, как Долгорукий) приобретают в созна-

нии Подростка признаки именно этого жанра. Неслучайно, чувства и даже некоторые фразы Подростка легко предвосхищает не только Версильов, но и друг семьи Татьяна Павловна.

Некоторые эпизоды романа, таким образом, спроецированы на театральную традицию и позволяют говорить о том, что «Подросток» – роман, в котором традиционные сюжеты, в частности мелодраматические, героем изживаются. Если Альфонсина пропитана самим духом мелодрамы и в реальном мире живет по ее законам, то Подросток уже в финале первой части отвергает роль брошенного ребенка; пока, правда, для того, чтобы примерить на себя другие роли. Отметим в этой связи удивительное совпадение «подпольной идеи» Аркадия с одним из сюжетов мелодрамы, который выстраивает Достоевский в «Зимних заметках...»: «Иногда случается, что Гюстав не приказчик, а какой-нибудь загнанный, забытый сирота, но в душе пол-

ный самого неизъяснимого благородства. Вдруг оказывается, что он вовсе не сирота, а законный сын Ротшильда. Получаются миллионы. Но Гюстав гордо и презрительно отвергает миллионы» (5; 96).

Осмелимся предположить, что в романе «Подросток» Достоевский использовал целый ряд расхожих сюжетов, которые читатель мог легко обнаружить в известных ему мелодрамах. Но в том-то и дело, что такова авторская задача: автор испытывает своего героя на готовность и способность принять или отвергнуть ту или иную традиционную роль, открывая в нем возможность в конце концов вовсе отказаться от каких бы то ни было ролей, чтобы строить свою жизнь без оглядки на чей-то сценарий.

---

<sup>1</sup> Полякова Е. А. Поэтика драмы и эстетика театра в романе. М., 2002. С. 69.

## СТЫД КАК СЕМИОТИЧЕСКИЙ ФАКТ: «ЗАПИСКИ ИЗ ПОДПОЛЬЯ» Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

О том, что стыд относится к числу ключевых онтологических переживаний героев Достоевского, начиная с «Бедных людей», написал С. Г. Бочаров, справедливо напомнив в связи с этим об этическом учении В. С. Соловьева, где соответствующее чувство выступает одним из трех естественных истоков человеческой нравственности.

Между тем стыд (равно как страх или зависть) – не только испытываемая человеком страсть, но и особая семиотическая структура, в частности, особый нарративный механизм. И к этой стороне дела мы и хотели бы привлечь внимание, в первую очередь применительно к «Запискам из подполья».

В «Бедных людях» именно стыд перед Другим, с одной стороны, искажает речь Макара Девушкина, приводит к возникновению того, что М. М. Бахтин назвал «словом с оглядкой»: «...корчащееся слово с робкой и стыдящейся оглядкой...». С другой стороны, тем же стыдом обусловлена забота Макара Девушкина о слоге, который должен защитить героя от взгляда Другого так же, как одежда позволяет скрыть наготу.

В этой словесной – «металингвистической» – плоскости переход к «Запискам из подполья» (и более поздним исповедям у Достоевского) истолковывается Бахтиным как переход от «слова с оглядкой» к «слову с лазейкой», когда герой оставляет за собою право в любой момент «...изменить последний, окончательный смысл самого слова». Но такая мутация слова напрямую связана и с другим – с переменной в функционировании стыда, а она, в свою оче-

редь, – с переменной в характерологическом статусе героя.

Макар Девушкин принадлежит к типу «маленького человека» и разделяет с ним конституирующую его черту: такого рода герой строит свое Я, исходя из Другого, примериваясь к Другому, в конечном счете, пытаясь сделаться Другим. И в первом романе Достоевского Другой открывается как раз в модусе испытываемого перед ним стыда.

Иное – «подпольный человек». В отличие от Макара Девушкина слогом он владеет и, затеявая свои записки, прежде всего надеется получить избавление от постыдных воспоминаний, «отвязаться» от них. И цель эта окажется вдвойне недостигнутой: «подпольному человеку» будет стыдно писать свою «повесть», но и кончить свои записки он не сможет. Стыд здесь, в известном смысле, сдвоен с письмом, выступает чуть ли не его движущей силой.

Главное же, сам стыд в «Записках» – иной. Это не стыд за себя перед Другим, а стыд за себя перед собою. Стыд интериоризируется, и такой поглощенный субъектом стыд расщепляет как его, так и Другого (Другого-для-него). Последний – и в рассуждениях «подпольного человека», и в сюжетном воплощении – одновременно является предметом зависти и всячески компрометируется («...все непосредственные люди и деятели потому и деятельны, что они тупы и ограничены» и т.п.).

Но в первую очередь плюрализируется, конечно, «подпольный человек», и дело не только в разлагающем все самосознании и в боязни «последних слов». Вошед-

ший внутрь стыд лишает «подпольного» героя всякой определенности. Это – человек без характера, «без свойств» или, вернее, с самыми разнообразными свойствами, исключаящими друг друга, но сосуществующими, так что «подпольный человек» ощущает себя в одно и то же время и героем, и насекомым. В противоположность «маленькому человеку» он охвачен желанием не обратиться в Другого, а стать самим собою, но самого себя у него как раз и нет. И потому герой «Записок» – и тогда, когда он действует (по сути, всего лишь совершая одну «пробу» за другой), и тогда, когда повествует о себе, – самому себе и верит, и не верит, пребывает в состоянии «полуверы», не будучи способным отличить истину от лжи, и вся безысходность «подпольного» нарратива – плод этой невозможности себя идентифицировать.

Однако «подпольный человек» пытается идентифицировать себя и иначе – как героя своего времени, «умного человека девятнадцатого столетия». И в своей диагностике этого характера герой «Записок» во многом совпадает с Достоевским-публицистом в его взгляде на современного русского интеллигентного человека, только там, где у «подпольного» парадоксалиста вечные сомнения, там у его создателя оценки вполне утвердительные.

Ближайшая по времени параллель – введение к «Ряду статей о русской литературе» (1861). Достоевский заметит тут, что не только европейцы плохо понимают русскую жизнь, но и русские «сами-то для себя загадка», и объяснит это так: «Мы... даже как-то боялись сознаться в наших оригинальностях, прятали их не только перед ними, но даже перед собою; стыдились, что мы еще носим на себе хоть ка-

кой-нибудь свой отпечаток...». Но наиболее пространно подобная национально-культурная логика порождения стыда будет запечатлена в «Дневнике писателя. 1873» и в «Дневнике писателя за 1876 год». В первом диалектика стыда как утраты себя связывается с двухсотлетней – послепетровской – «отвычкой» от всякой самостоятельности характера: «...ни за что и никогда не быть самим собою, взять другое лицо, а свое навсегда оплевать, всегда стыдиться себя и никогда не походить на себя...». И отсюда Достоевский выводит пристрастие русского человека к «врагню», причем в двух названных дневниках эта черта предстает в противоположных разворотах (соответствующих безбрежно раздвинутой «русской совести»). В первом случае автор говорит о том, что русский человек считает истину чем-то «слишком обыкновенным», во втором случае размышляет об особом типе «идеалистов-циников», впадающих в крайний цинизм из-за стыда перед своим идеализмом, из-за отсутствия уважения к себе (ср. в «Записках» рассуждения о русских романтиках, которые, не переставая быть романтиками, обращаются в «деловых шельм»).

Одним словом, в свете публицистики Достоевского стыд перед собою в «Записках» выглядит продуктом извращенной русской интеллигентской ментальности, а бесконечное повествование, движимое таким стыдом, оказывается формой проявления русского «лганья». Если же заглянуть в более поздние художественные произведения Достоевского, то сама фигура идеолога в них (к примеру, в «Подростке») предстанет результатом целенаправленного самообмана, стремления идеей заслониться от стыда перед собою.

## ТЕАТРАЛЬНАЯ И КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКАЯ АДАПТАЦИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО ТЕКСТА Ф. ДОСТОЕВСКОГО. К ОПРЕДЕЛЕНИЮ СТАТУСА ХУДОЖЕСТВЕННОГО СЛОВА В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

Адекватно ситуации перевода художественного произведения на иностранный язык, когда обостряется культурный код обеих национальностей (исходной и усваиваемой), – процесс адаптации литературного текста искусством театра или кино усиливает созидательные возможности внутри каждой из художественных записей, принимающей участие в сложном процессе проникания жанро-видовых границ формы. В случае адаптированного слова автора «Бесов», *адекватна* художественного мира писателя, опровергается театрологическое мнение, что якобы только на стыке литературного произведения и театрального спектакля *линейная непрерывность знаков* (реализирующаяся во времени) замещалась *системой знаков* (ассимилированных во времени и пространстве). Сетевое структурирование художественной формы русского классика, воспринимаемое в ключе сегодняшней достоевскологии – способной ассимилировать такие основополагающие научно-философские открытия, как *теория относительности и противоречивость истины*, относимых Альбертом Эйнштейном и Павлом Флоренским к исследовательскому феномену слова русского мастера, – мыслится как модельная комплексная сложность. Как показывают театрально-кинематографические эксперименты, в пределах комплексной сложности, имманентная готовность словесного материала к перевоплощению в другой вид художественной ткани ради выявления в нем

мысленно-смысловых операций, заданных исходным импульсом адаптированной реальности, может определиться как распознавательный фактор *творящей* функции слова Достоевского в современной культуре.

На актуальном этапе компаративистских анализов, совершаемых литературоведением, театрологией-фильмологией, интерпретационного ключа Большой театральной реформы, с одной стороны и, с другой, монтажно-экстатического осмысления искусства Эйзенштейном, категория зрителя-соучастника не только резонирует с ценностью *посвященного читателя*, но вводит в культурную потребность качество *внетекстового партнера*. Есть основание надеяться, что столь высокий уровень осознания метаконтекста сетевых реляций, в процессе духовного усваивания энергетики творчески адаптированного текста Достоевского, позволит определить парадигму современной философии трагического, адекватную менталитету XXI столетия. Имманентно-сокровенная память такого образца вскроет свои забытые корни: трагедийное, до-трагическое начало...

Напряженное ожидание первобытной общиной отзыва непонятной природы, напряжение, компенсирующее тогда еще невозможную словесную артикуляцию, освобождало энергию сакрального сотрясения, тождественного духовному единению группы, временному освоению Вселенной. Возможно, еле уловимый след такого вида катарсиса – исключенного в реализуемом

романном контексте отчуждения – обнажается в процессе своеобразных фильтраций, которым подвергается словесный избыток текста Достоевского в театральнокинематографических исследованиях Анджее Вайды (спектакль «Настасья Филипповна»), Акиры Куросавы и Александра Петровича (кинокартины «Идиот», «Вскоре будет конец мира»). Во всех вышеназванных поисках средств адекватного переложения литературного материала на другие виды выражения знаменателен принцип осознанного нарушения словесного балласта, свойственного жанровой форме романа, проблемы, глубоко понимаемой самими писателями второй половины XIX и начала XX столетий.

В выстраиваемом контексте ассоциаций процесс постижения правды в едином стиле эпико-театральных реализаций, динамизирующих статику описаний в жанровой форме романа Достоевского, к сожалению, не уменьшает глубиной драмы Льва Толстого, переживаемой писателем-моралистом от осознания неуклюжести эпического слова-послания, но зато плодотворно ориентирует на проблемы теоретической рефлексии символиста Андрея Белого – «прогнать форму сквозь хаос».

Осмысление бегло обозначенного контекста как намеченного вектора, ориентирующего проблему имманентной трансгрессии эстетики избытка на художественный материал театра и кино, позволит взглянуть в процесс прорыва эпического слова с помощью средств познания, присущих визуальным искусствам. Герменевтическое эссе «Пространство трагедии»

Григория Козинцева, передающее процесс рождения концепции кинокартины «Король Лир» по Вильяму Шекспиру, воспринимаемому режиссером как «наш современник», станет инспирацией для определения интерпретационного ключа. Можно надеяться, что в текстах визуальных искусств, которые подвергнутся анализу, обнаружится неизвестная раньше лаборатория слова Достоевского. Проследивая материально-духовную жизнь слова автора «Бесов», читаемую в метаконтексте парадигмы сетевого бытия – изменчивой *энергии квантов*, сущности мистерии, *художественного произведения как живого организма* ... – позволит приблизиться к открытию парадоксальной тайны смысловых приращений, обнаруженных в результате принципа последовательного редуцирования искажения; правила, проявляющегося каждый раз адекватно художественному стилю Вайды, Куросавы, Петровича.

#### Избранная литература:

*Л. Геллер.* О комплексной сложности или на пути к экологии литературы. *Slavic Almanac, Unisa Press. Vol. 11 no. 12005*; *Т. Кедров.* Поэтическое познание. Метакод. Метаметафора. «Культура и время», Международный центр-музей имени Н. К. Рериха, 3 / 4, 2004; *Г. Козинцев.* Пространство трагедии. Дневник режиссера. Ленинград, 1973; *Ю. Лотман.* Семиосфера. Санкт-Петербург, 2000; *П. Флоренский.* Столп и утверждение истины. Москва, 2003; *С. Эйзенштейн.* Нравнодушная природа // Он же. Избранные произведения. Москва, 2003.

## ДОСТОЕВСКИЙ-ПАРАДОКСАЛИСТ: ПУБЛИЦИСТИКА VS ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОЗА

Эпитет “парадоксальный” вполне можно отнести к реализму Достоевского. В более широком смысле все творчество Достоевского являет собой грандиозный парадокс о человеке, Боге, Христе и России [Захаров 1997: 186]. И действительно, парадокс является одной из наиболее важных для писателя категорий.

Парадокс (от греч. *παράδοξος* – ‘неожиданный’, ‘странный’) – это «изречение или суждение, резко расходящееся с общепринятым, традиционным мнением или (иногда только внешне) здравым смыслом» [Гаспаров 1987: 267]. С точки зрения логики, это противоречие, заключенное в формально верно построенном суждении, приводящем к взаимно противоречащим заключениям. Иллюстрацией могут послужить следующие слова самого Достоевского: «Существуют искони некоторые приемы обличения, крайне парадоксальные<sup>1</sup>, но чрезвычайно метко достигающие цели. Например: “это люди святые, стало быть, и должны жить свято, но так как мы видим обратное, то”... вывод ясен. И это чрезвычайно действует. В подтверждение выставляется целый ряд неотразимых фактов, которые всем были известны, но не производили известного действия, пока их не сгруппировали в целую систему с известною целью. Отсюда выходят иногда преудивительные выводы» (21; 139).

Парадокс может пониматься и более широко – как прием совмещения несовместимого, «противоречие, возникающее в логике событий, характеров героев, их

поведения, высказываний и др.» [Живолупова 1997: 185]. Это такая черта явления или события, которая дает ему возможность перейти в свою противоположность.

*Достоевский-публицист* отрицательно относится к парадоксам. Для него это – идущие вразрез с общепринятым мнением высказывания и идеи, которые не поддаются логическому осмыслению. Парадокс «нелеп» и недоказуем, он дидактичен и направлен на пассивное восприятие, а потому является лишь яркой формой без значимого и заслуживающего внимания содержания. В связи с этим парадокс встречается у Достоевского в одном синонимическом ряду с «хитрыми доводами соблазна» и «практическими оправданиями» (26; 125).

В письме А. Е. Врангелю от 14 июля 1856 года Достоевский противопоставляет парадоксальное начало здравому смыслу и остроумию, а в письме неустановленному лицу от 27 марта 1878 – парадоксальные юношеские убеждения правде. Отметим, что схожее соотнесение парадокса с максималистскими юношескими заблуждениями находит отражение и в художественном творчестве: в частности, в «парадоксальном и бесшабашном настроении», в котором пребывает Аркадий Долгорукий («Подросток», 13; 214).

Парадоксальное мышление нередко возникает в одной парадигме с оторвавшимся от действительности и потерявшим истину *мечтателем*. В статье «Г-н –бов и вопрос об искусстве» Достоевский пишет о Добролюбове: «Основное начало убеж-

дений его справедливо и возбуждает симпатию публики; но идеи, которыми выражается это основное начало, часто бывают парадоксальны и отличаются одним важным недостатком – кабинетностью. Г-н –бов – теоретик, иногда даже мечтатель и во многих случаях плохо знает действительность; с действительностью он обходится подчас даже уж слишком бесцеремонно: нагибает ее в ту и другую сторону, как захочет, только б поставить ее так, чтоб она доказывала его идею (18; 81).

Современное состояние общества Достоевский характеризует в письме И. С. Аксакову от 3 декабря 1880 года следующим образом: «Нынче именно такое время и настроение в умах, что любят сложное, извилистое, проселочное и себе в каждом пункте противоречащее. Аксиома, вроде дважды два – четыре, покажется парадоксом, а извилистое и противоречивое – истиной» (30; 232). Интересен также следующий контекст из «Дневника писателя» за 1876 год: «Тут лишь не просвещение: подоспеет свет, и сами собою явятся другие точки зрения, а парадоксы исчезнут, но зато не исчезнет в нем чистота сердца, жажда жертв и подвигов, которая в нем так светится теперь – а вот это-то и всего лучше» (22; 42).

Заметим, что даже в случаях, когда автор «Дневника писателя» сам выступает как парадоксалист, он все равно стремится раскрыть и объяснить выведенный парадокс, несмотря на то (а может, именно *потому*), что это приведет к обнажению и потере афористичности заложенного в высказывании смысла. Это происходит даже в тех случаях, когда Достоевский прямо заявляет, что лишь выскажет свою идею, но доказывать ее не станет. Наиболее говорящий пример – «Мой парадокс», опубликованный в «Дневнике писателя» за июль 1876 года. Кроме того в следующем выпуске в главе «Нечто о петербургском

баден-баденстве» Достоевский будет отвечать на замечания критика Б и тем самым еще более «опустошит» потенциальные смыслы высказанной им ранее идеи о славнофильстве воинствующих левых западников.

В *художественном мире* Достоевского парадокс реализуется противоположным образом. Здесь он является основой поэтики: это выражается в высказываниях героев и рассказчика, в системе персонажей и образов, в сюжетных перипетиях и на структурном уровне. «Парадокс может быть выражен в высказывании героя, он может быть композиционным принципом динамического равновесия в перипетиях произведений Достоевского» [Захаров 1997: 186]. Так, об Ипполите перед чтением «Необходимого объяснения» говорится следующее: «... собственно к разговору он был невнимателен; спор его был бессвязен, насмешлив и небрежно парадоксален; он не договаривал и бросал то, о чем за минуту сам начинал говорить с горячечным жаром» («Идиот», 8; 308).

«Художественный» парадокс обладает иными чертами, нежели парадокс в публицистике. Он выступает и как основа целостного многогранного характера героя-парадоксалиста в «Записках из подполья», и как авторский прием, и как способ видения и изображения мира. Сугубо негативная оценка данного явления теряет свою актуальность. Парадокс для Достоевского-художника – это явление, за которым скрывается бездна, множественность смыслов и интерпретаций.

Описанием одной из парадоксальных ситуаций являются слова Ипполита, произнесенные им во время скандальной сцены на даче у Лебедева. Здесь герой выступает как сторонний наблюдатель:

« – Вот Бурдовский искренно хочет защитить свою мать, не правда ли? А выходит, что он же ее срамит. Вот князь хо-

чет помочь Бурдовскому, от чистого сердца предлагает ему свою нежную дружбу и капитал и, может быть, один из всех вас не чувствует к нему отвращения, и вот они-то и стоят друг пред другом как настоящие враги... Ха-ха-ха! Вы ненавидите все Бурдовского за то, что он, по-вашему, некрасиво и не изящно относится к своей матери, ведь так? так? так? Ведь вы ужасно все любите красоту и изящество форм, за них только и стоите, не правда ли? (Я давно подозревал, что только за них!) Ну, так знайте же, что ни один из вас, может, не любил так свою мать, как Бурдовский!» (8; 244).

В исследовании «Человек в творчестве Ф. М. Достоевского» Н. Кашина отмечает, что писатель «любил изображать психологические парадоксы от неожиданной реакции героя в локальной ситуации до радикальных переломов в жизненной позиции, вдруг совершающейся перемены в жизни души» [Кашина 1986: 93]. Вспомним в связи с этим слова Порфирия Петровича о «скандальнейших местах»: «Он-то, положим, и солжет, то есть человек-то-с, *частный-то случай-с, incognito-то-с,* и солжет отлично, наихитрейшим манером; тут бы, кажется, и триумф, и наслаждайся плодами своего остроумия, а он хлоп! да в самом-то интересном, в самом скандальнейшем месте и упадет в обморок» (6; 263). Следовательно объясняет такие неожиданно происходящие события принципиальной неспособностью человека всегда оставаться хладнокровным и предугадывать дальнейший ход развития событий.

Представляет интерес факт *взаимного проникновения* рассмотренных нами парадоксальных планов (публицистического и художественного) друг в друга. Нередко грань между образом ратора и образом автора у Достоевского стирается. В *публицистике* это выражается известным приемом «маскировки» авторского «я», воплощения

наиболее значимых для него идей в дискредитирующей их образной форме (в данном случае – в форме парадокса). В результате происходит своеобразная игра с читателем, предполагающая активное восприятие и сотворчество последнего.

Наиболее ярким примером может послужить герой-парадоксалист, многократно возникающий на страницах «Дневника писателя» за 1876 год. Возрожденный из более раннего художественного произведения и заметно преобразившийся, герой рассуждает о высшем обществе и светских манерах, о женском вопросе и т. п. Позиция Достоевского в данных вопросах вполне ясна: в письме Вс. С. Соловьеву от 16 июля 1876 года он признается, что высказал в этих главах самые сокровенные идеи «до конца», и сетует, что именно за этот «парадокс на парадоксе», не понятый читателем, его теперь и критикуют. Между тем нельзя не заметить, что речи Парадоксалиста облекаются во внешне ироническую и дистанцированную форму: «Да и хотелось бы мне вывести его лишь как рассказчика, а со взглядами его я не совсем согласен» (23; 92).

Еще одна причина обращения Достоевского к парадоксу, по всей видимости, состоит в том, что неординарная мысль непременно требует столь же необычного воплощения. И как бы ни сопротивлялся этому провозгласивший первенство логического выражения мысли публицист, художник в данном случае – и это вполне естественно – одерживает верх.

В художественных произведениях, напротив, порой происходит «публицистическое остранение» – усложнение образа негативной оценкой. Чаще всего это имеет место в афористических высказываниях и философских отступлениях, принадлежащих рассказчику. В частности, представляет интерес следующий контекст: «Надо признаться, много лекарей на Руси поль-

зуются любовью и уважением простого народа, и это, сколько я заметил, совершенная правда. Знаю, что мои слова покажутся парадоксом, особенно взяв в соображение всеобщее недоверие всего русского простого народа к медицине и к заморским лекарствам» («Записки из Мертвого дома», 4; 142).

Парадоксальны и остранены также и близкие Достоевскому высказывания Евгения Павловича: «Закон саморазрушения и закон самосохранения одинаково сильны в человечестве!» (в упрощенной формуле Лебедева) и «либералы у нас не русские, и консерваторы не русские, все... И будьте уверены, что нация ничего не признает из того, что сделано помещиками и семинаристами, ни теперь, ни после...» (8; 311, 276). В романе «Подросток» встречается и вовсе «публицистическая» точка зрения: «К тому же женщины небольшие мастерицы в оценке мужских умов, если человек им нравится, и парадоксы с удовольствием принимают за строгие выводы, если те согласны с их собственными желаниями» (13; 328).

В завершение скажем несколько слов о причинах столь пристального внимания Достоевского к парадоксам. Помимо очевидной популярности парадоксальных суждений в середине XIX века (общественно-исторический фактор, на который не мог не реагировать художник), следует отметить, что истоки данной особенности творчества следует искать все же в индивидуальных чертах писателя. В первую очередь, это особенности мышления и мировоззрения. Достоевский склонен изображать мир как двойственную и амбивалентную, трагическую сущность, а современность – как наполненную ощущением грядущей катастрофы эпоху. Р. Х. Якубова отмечает, что в художественном мире писателя «ум граничит с идиотизмом, добро-

та – со злодейством, философия – с пошлостью» [Якубова 1997: 191].

Важную роль также играет идея писателя о душе *русского человека*, поразительным образом вмещающей в себя несовместимые начала. В «Дневнике писателя» за 1876 год Достоевский пишет: «И странно: отчего это, еще с самого моего детства, и во всю мою жизнь, чуть только я попадал в большое праздничное собрание русских людей, тотчас всегда мне начинало казаться, что это они только так, а вдруг возьмут, встанут и сделают дедовш, совсем как у себя дома» (22; 10).

Р. Г. Назиров объясняет непредсказуемый характер многих событий, происходящих в художественном мире Достоевского, своеобразием его *творческого процесса*: отсутствием жесткой детерминации фабулы в произведениях писателя (особенно – в его романах) и *вариативностью замысла*. Исследователь приводит следующие примеры: изначально планировалось самоубийство Раскольникова и совершение брака Настасьи Филипповны и князя. «На языковом уровне это воплощается словом “вдруг”, в сюжете – резкостью переходов, парадоксальным поведением героев, алогизмами действия» [Назиров 1997: 74].

Еще одним объяснением являются особенности *творческого метода* писателя. Так, Н. Кашина в упомянутом исследовании приводит точку зрения И. С. Тургенева, который негативно относился к парадоксу «как важнейшему принципу» творчества Достоевского [Кашина 1986: 93]. Она комментирует это следующим образом: «Таинственность и непредсказуемость человеческой психики декларировалась Достоевским и претворялась им в творчестве, может быть, в очень большой мере в противовес достаточно распространенному в его время механистическому

подходу к человеку, упрощенному толкованию процессов психической жизни» [там же: 94]. И действительно, едва ли есть более не совместимые манеры изображения человека, чем «психологизм» Тургенева и «реализм в высшем смысле» Достоевского.

Кроме того, для художника, который ставит перед собой задачу показать сложнейшие движения человеческой души, обращение к парадоксу и соединению противоположностей оказывается неизбежным. Писатель намеренно создает «исключительные ситуации», «пороговые» состояния нервного срыва, исступления, надрыва и даже безумия с целью провокации и испытания человека. Именно в такие моменты накал «обнаженных *pro et contra*» (по выражению М. М. Бахтина) и трагизм «последних вопросов» достигают своего предела [Бахтин 1979] и именно в таких парадоксальных состояниях и непоследовательном поведении вскрываются глубинные истины, ранее скрытые даже от самих героев.

### Литература

1. Бахтин 1979 – *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советская Россия, 1979.

2. Гаспаров 1987 – *Гаспаров М. Л.* Парадокс // ЛЭС. М., 1987.

3. Живолупова 1997 – *Живолупова Н. В.* Парадокс // Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник / Сост. Г. К. Щенников, А. А. Алексеев; науч. ред. Г. К. Щенников; ЧелГУ. – Челябинск: Металл, 1997.

4. Захаров 1997 – *Захаров В. Н.* Парадокс // Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник / Сост. Г. К. Щенников, А. А. Алексеев; науч. ред. Г. К. Щенников; ЧелГУ. – Челябинск: Металл, 1997.

5. Кашина 1986 – *Кашина Н.* Человек в творчестве Достоевского. М.: Художественная литература, 1986.

6. Назиров 1997 – *Назиров Р. Г.* Вариативность замысла // Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник / Сост. Г. К. Щенников, А. А. Алексеев; науч. ред. Г. К. Щенников; ЧелГУ. – Челябинск: Металл, 1997.

7. Якубова 1997 – *Якубова Р. Х.* Перипетия // Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник / Сост. Г. К. Щенников, А. А. Алексеев; науч. ред. Г. К. Щенников; ЧелГУ. – Челябинск: Металл, 1997.

---

<sup>1</sup> Здесь и далее разрядка в цитатах наша.

## ДОСТОЕВСКИЙ И КОНТИНЕНТАЛЬНАЯ ФИЛОСОФИЯ

1. Романы Достоевского оказали значительное влияние на развитие так называемой «континентальной философии», включающей в себя феноменологию, экзистенциализм, герменевтику, экзистенциальный психоанализ и другие направления философской мысли XX века.

2. Не только идеи и образы Достоевского, но и его уникальный подход к освещению философских проблем, находят отражение в работах наиболее ярких представителей континентальной традиции, таких как Мартин Хайдеггер, Фридрих Ницше, Жан-Поль Сартр, Альбер Камю и Симона де Бовуар.

В докладе будут рассмотрены следующие параллели:

- Философия свободы Достоевского и ее связь с разработками идей свободы и личной ответственности философами-экзистенциалистами, в первую очередь Сартром и Камю. Будут рассмотрены не только теоретические построения философов, но и их практическое применение к политической ситуации в послевоенной Европе. В этой связи интерес представляет резкий разрыв между Камю и Сартром в послевоенный период, предопределенный различием их подходов к проблеме целей и средств освободительного движения. Оба писателя ссылаются на рассуждения и опыт героев Достоевского – Раскольникова, Ивана Карамазова, Кириллова, Великого инквизитора – но в конечном счете приходят к радикально противоположным выводам. Проблема вырождения «безграничной свободы» в «безграничный деспотизм».

- Тема абсурдности человеческого существования перед лицом страданий и смерти в творчестве Достоевского и ее развитие в «философии бунта», персонализме, философии трагедии и философии абсурда.

- Новаторский подход Достоевского к освещению философских вопросов: многоголосье, отказ от линейного повествования, активное использование «ненадежных» рассказчиков, не только склонных к заведомо предвзятым оценкам, но и отрицающим саму возможность объективного знания. Сравнительный анализ повествовательных «методов», практикуемых наиболее эксцентричными в своей «ненадежности» рассказчиками Достоевского, и методологии представителей «герменевтики подозрения» – Ф. Ницше, З. Фрейда.

- Роль вымысла, смысловых искажений и парадоксальных ходов в процессе поиска истины. Фантастичность ситуации, парадоксальное поведение героя как средство разрыва с общепринятой системой воззрений и первый шаг на пути к самопознанию. Примеры из произведений Достоевского и Кьеркегора, в которых истина представлена как субъективный, глубоколичный, выстраданный взгляд конкретного человека на свою судьбу и на мир в целом.

Некоторые из изложенных выше тем будут рассмотрены относительно подробно (тема свободы и тема субъективности истины), в то время как остальные темы будут изложены в форме краткого обзора.

## ОБРАЗ ВЕЛИКОГО ИНКВИЗИТОРА В ТВОРЧЕСТВЕ ФР. ГОРЕНШТЕЙНА (НА МАТЕРИАЛЕ ПОВЕСТИ «ЗИМА 53-го ГОДА» И РАССКАЗА «ИСКРА»)

Великий инквизитор Достоевского оказался значимым для творчества Фридриха Горенштейна. Центральные образы таких его произведений, как повесть «Зима 53-го года» (1965) и рассказ «Искра» (1984), могут быть осмыслены в соотношении с этим героем «Братьев Карамазовых».

Великий инквизитор – один из самых сложных и неоднозначных образов в мировой литературе. «Оксюморонность» этого образа (В. В. Дудкин<sup>1</sup>), его «диалектический смысл» (И. И. Евлампиев<sup>2</sup>), а также многоплановость, неоднозначность самой поэмы позволяют исследователям рассматривать эту главу «Братьев Карамазовых» с разных точек зрения. Многочисленные работы, посвященные «Великому инквизитору», условно можно разделить на несколько групп в зависимости от выбранного авторами аспекта.

Во-первых, это *социально-исторический и политический аспект*, в этом случае поэма воспринимается как «один из ключевых текстов для проблемы проблем нашего столетия, проблемы тоталитаризма» (С. Аверинцев<sup>3</sup>); как «предвидение XX века», «видение проекта окончательного упорядочения жизни» (В. Библихин<sup>4</sup>); как выражение «всей драмы истории человечества» и предсказание ее «грядущих исторических перипетий» (В. В. Дудкин<sup>5</sup>). При таком подходе основной мыслью поэмы считается провозглашение ценности человеческой свободы и осуждение тоталитаризма; при этом Великий инквизитор, как правило, сравнивается с ис-

торическими фигурами диктаторов XX столетия.

Во-вторых, это *религиозный аспект*, при котором главным становится вопрос об отношении Достоевского к христианским конфессиям, а суть полемики заключается в следующем: направлена ли поэма исключительно против католичества или в образе Великого инквизитора Достоевский стремился «бороться с некими возможными заблуждениями всех христиан и использовал подходящие примеры из истории Европы» (С. Капилупи<sup>6</sup>)?

В-третьих, *философско-этический аспект*, когда в центре внимания исследователей оказываются проблемы веры и неверия, свободы и несвободы, выбора пути (остаться с Христом или со «страшным и умным духом»).

Однако даже те исследователи, которые рассматривают образ Великого инквизитора с религиозных или философско-этических позиций, отмечают значимость вопроса о власти. Например, Л. Сараскина, которая считает Алешу Карамазова «соавтором поэмы», полагает, что именно он «переводит <...> эзотерическую тему о втором пришествии Христа в плоскость сугубо земную, мирскую, в сферу гражданскую и политическую», более того, по мнению исследовательницы, «спор братьев <...> это те самые проклятые вопросы о типе власти, ее методах и мотивах, о духовном выборе человека»<sup>7</sup>.

Для Горенштейна важнейшим оказался социально-исторический аспект образа и

вопрос о власти как ведущий при таком подходе к поэме. В рассматриваемых произведениях с Великим инквизитом напрямую соотносится образ Сталина, при этом актуализируются такие художественные составляющие образа героя Достоевского, как идея насильственного счастья, добытого ценой лишения свободы («<...> тогда только и станут свободными, когда откажутся от свободы своей для нас и нам покорятся. <...>. Тогда мы дадим им тихое смиренное счастье, счастье слабосильных существ» – 14; 235–236); стремление к духовной власти над людьми («Они будут дивиться и ужасаться на нас и гордиться тем, что мы так могучи и так умны, <...> они будут расслабленно трепетать гнева нашего, <...> они будут переходить по нашему мановению к веселью и смеху, <...>они будут любить нас, как дети, <...> нас они будут обожать, как благодетелей» – 14; 236); глубочайшее страдание правителя («И все будут счастливы, все миллионы существ, кроме сотни тысяч управляющих ими. Ибо лишь мы, мы, хранящие тайну, только мы будем несчастны. Будет тысячи миллионов счастливых младенцев и сто тысяч страдальцев, взявших на себя проклятие познания добра и зла» – 14; 236).

В повести «Зима 53-го года» образ Сталина вызывает ассоциации с Великим инквизитом уже на уровне портретного описания: «Лицо покрывали морщины, старческие складки висели на подбородке, под глазами набрякли мешки»<sup>8</sup>. Ср. у Достоевского: «Это девяностолетний почти старик, <...>, с иссохшим лицом, со впалыми глазами» – 14; 227. Сталин назван в рассказе стариком, что также отсылает к герою Достоевского.

«Потребность общности преклонения», о которой говорит в романе инквизитор, присуща героям повести. В промерзшем дощатом кинотеатре зрители, увидев на

экране Сталина, во всех концах зала аплодируют «в неистовом восторге», шевелят губами от «радостного благоговения». Автор подчеркивает единение этих людей, которые, после просмотра фильма, «одинаково шурились, понимали друг друга с полуслова, улыбаясь общим мыслям и напевая бравурные марши»<sup>9</sup>.

Главный герой Ким также испытывает «смиренный экстаз перед чудом» (само слово заставляет вспомнить знаменитую триаду Великого инквизитора), он, как и «любой» человек, готов отдать «сердце, легкие, селезенку» ради продления жизни вождя. «Сталин существовал всегда, с тех пор как Ким себя помнил», поэтому для героя невыносима даже мысль о его возможной смерти («Не надо даже об этом думать... Мне кажется, тогда все кончится... Я не представляю себе...»), подобные размышления он сравнивает с взглядом в бездну, где царит «сплошной мрак»<sup>10</sup>. Герой, по точному замечанию А. Зверева, «жаждет несвободы, сознавая внутреннюю духовную свободу как непереносимое бремя»<sup>11</sup>, более того, он счастлив в своей несвободе, счастлив, что ему довелось «жить и трудиться в великую сталинскую эпоху»<sup>12</sup>.

Тема несчастного тирана, которая возникает в финале монолога Великого инквизитора, также находит свое отражение в повести. Один из героев Горенштейна замечает: «Преклонение перед властью, если только оно искреннее, чисто и бездумно, приносит наслаждение необычайно сильное и значительно превышающее наслаждение властью, которое никогда не может достигнуть той полноты, того самозабвения... Искренний раб всегда счастливей своего господина<...>. Тиран всегда глубоко несчастен»<sup>13</sup>.

В «Искре» имеется прямое упоминание поэмы Ивана Карамазова. Главные герои рассказа работают над фильмом о Ленине,

и один из них, Павел Часовников, предлагает сценаристу Оресту Лейкину возможный эпизод будущего фильма: «Первомайская или октябрьская демонстрация, и вдруг из мавзолея выходит Ленин <...> и произносит речь. Но для того, чтоб сцена стала похожа на Великого инквизитора из “Карамазовых”, члены Политбюро должны начать Ленину рот затыкать и от микрофона оттащить. Потом <...> понести назад в стеклянный гроб. Но тут <...> генералиссимус, который тоже ведь набальзамирован, из могилы появляется. <...>. От появления Сталина все члены Политбюро, включая Генсека, в страхе на землю упали и Ленина уронили, не донесли <...>»<sup>14</sup>. Эпизод, созданный «горячечной фантазией» героя, явно строится по образцу поэмы Ивана Карамазова, детально повторяет ее: желание членов Политбюро оттащить Ленина от микрофона может быть сопоставлено с замечанием инквизитора о том, что Христос права не имеет ничего прибавлять к тому, что уже прежде сказано, а их реакция на появление Сталина – с поведением народа при виде Великого инквизитора, когда «толпа моментально, вся как один человек склоняется головами до земли» (14; 227).

Великий инквизитор у Достоевского «исправил подвиг Христа», повел человечество по ложному пути к смерти и разрушению, убеждая людей в том, что господствует «во имя» Христа. Согласно Лейкину, Сталин «политически искажил ленинский образ», изменил ленинскому курсу, прикрывая свои поступки именем Ленина. Часовников, идеализирующий Сталина, высмеивает взгляды Лейкина и всех тех, кто обожествлял Ленина и противопоставлял ему Сталина-Антихриста.

Автор не принимает позиции обоих героев, пытающихся «припасть» к тому или иному авторитету. По Горенштейну, нет

разницы между Лениным и Сталиным. Сталин оказывается только продолжателем ленинского дела и, хотя в рассказе с инквизитором непосредственно сравнивается Сталин, нетрудно заметить, что образу Ленина также присущи черты героя Достоевского, прежде всего стремление к духовной власти над человеком.

Предпринятый анализ позволяет сделать вывод о том, что в рассматриваемых произведениях Великий инквизитор трактуется Горенштейном в социально-историческом аспекте, поэтому и в «Зиме 53-го года», и в «Искре» продолжают развиваться темы свободы и несвободы, цены всеобщего счастья, судьбы властителя, в то время как другие составляющие образа Великого инквизитора, такие как борьба веры и неверия, глубочайшая трагедия героя оказываются за пределами авторского внимания.

<sup>1</sup> Дудкин В. В. Великий инквизитор Достоевского и Жрец Ницше // Достоевский и мировая культура. Альманах № 2. СПб., 1994. С. 139.

<sup>2</sup> Евлампиев И. И. «Поэма «Великий инквизитор» в контексте философского мировоззрения Достоевского» // Достоевский и мировая культура. Альманах № 23. СПб., 2007. С. 160.

<sup>3</sup> Аверинцев С. Точка зрения «адвоката дьявола» // Искусство кино. 1994. № 4. С. 4.

<sup>4</sup> Бибихин В. Две легенды, одно видение: инквизитор и антихрист // Искусство кино. 1994. № 4. С. 6.

<sup>5</sup> Дудкин В. В. Указ. изд. С. 128.

<sup>6</sup> Капицуни С. Достоевский, Италия и католицизм: три возможные перспективы // Достоевский и мировая культура. Альманах № 23. СПб., 2007. С. 179.

<sup>7</sup> Сараскина Л. Поэма о великом инквизиторе как литературно-философская импровизация на заданную тему // Достоевский в конце XX века. М., 1996. С. 286-287.

<sup>8</sup> Горенштейн Ф. Зима 53-го года // Горенштейн Ф. Избранное: В 3 т. М., 1992. Т. 2. С. 95.

<sup>9</sup> Горенштейн Ф. Зима 53-го года. С. 96.

<sup>10</sup> Там же.

<sup>11</sup> Зверев А. Зимний пейзаж // Литературное обозрение. 1991. № 12. С. 19.

<sup>12</sup> Горенштейн Ф. Зима 53-го года. С. 77.

<sup>13</sup> Там же. С. 102.

<sup>14</sup> Горенштейн Ф. Искра // Горенштейн Ф. Указ. изд. С. 435.

## ГАМЛЕТИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС В ДОКАТОРЖНЫХ ПИСЬМАХ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

Доклад посвящен сравнительно малоизученному пласту наследия Достоевского. Рассматривая эпистолярный писателя как целостный, внутренне и диалогически активный феномен, мы получаем возможность выделить его структурообразующие элементы.

«Сюжетным» и идеологическим центром эпистолярной поэтики Достоевского, без сомнения, является автор или «эпистолярный герой» (термин семантически близок «лирическому герою»).

Письма Достоевского всегда художественно выстроены. Самим писателем они воспринимались как способ ответственной коммуникации (см. его пометки в текстах писем, постоянные жалобы на то, что он «мысль выразить не умеет» и пр.). Эпистолярный герой во многих письмах писателя обладает контекстом, актуализирующим различные исторические пласты и смыслы культуры; иными словами, речь идет о самоидентификации на фоне культурной традиции.

Ранние письма автора «Бедных людей» в этом смысле представляют особый интерес. В них отчетливо видно, как формируется специфически «достоевские» формы обращения к читателю, образуются те структуры эпистолярной и художественной речи, которые отличают зрелого автора.

Письма Достоевского 1830 – 1840-х годов – это своего рода «полигон», на котором отрабатывались приемы его художественного творчества и – как результат обостренной авторской рефлексии – фор-

мулировались важнейшие аспекты мировоззрения писателя.

Письма данного периода очевидным образом делятся на несколько неравноценных категорий. Так, сохранившиеся письма 1830-х годов в большинстве своем представляют интерес для биографических, но не сугубо литературоведческих исследований. Они риторичны в той степени, в которой следуют предустановленным формам эпистолярных приличий. Стилистически они явно тяготеют к сентиментальному слову, но не как к сознательно выбранному культурному коду, а как к бытовому клише.

Более интересны подростковые письма Достоевского из Петербурга отцу. В них уже заметно стремление к суждениям и обобщениям на некой эстетической базе. Анализ этих писем позволяет выделить культурный код, в рамках которого молодой писатель осмыслял мир. Например, в письме отцу от 5 июня 1838 года впервые появляются мотивы слепоты судьбы, жизни как театральной роли: «Судьба обыкновенно играет миром как игрушкой. Она раздает роли человечеству... но она слепа»(28; 48). В письме брату Михаилу от 9 августа того же года эти мотивы развиваются и усложняются, к ним добавляются мотивы бунта, намеренного сумасшествия, называется и их источник: «Но видеть одну жесткую оболочку, под которой томится вселенная, знать, что одного взрыва воли достаточно разбить ее и слиться с вечностью, знать и быть как последнее из созданий... ужасно! Как малодушен человек! Гамлет! Гамлет! <...> У меня есть

проект: сделаться сумасшедшим. Пусть люди бесятся, пусть лечат, пусть делают умным» (28<sub>1</sub>; 50). В дальнейшем эти мотивы рефлексии повторяются в целом ряде писем (см., например, письма М. М. Достоевскому от 1 января и 19 июня 1840 года).

Очевидно, впрочем, что гамлетизм Достоевского в эту пору во многом зависит от романтической интерпретации Шекспира (неслучайно, в цитированном письме М. М. Достоевскому гамлетические мотивы соседствуют с упоминанием Гофмана). Соответственно, и самоотождествление молодого писателя с героем Шекспира еще не выходит за рамки поздне-романтической эстетической игры с собственной жизнью.

Однако в более поздних письмах первой половины 1840-х годов эта игра приобретает новое измерение. В эпистолярных спорах 1844 года с П. А. Карепиным по поводу раздела наследства Достоевский переносит эту «эстетическую инициативу» на своего адресата, фактически ставит его на место Полония. Неслучайны, видимо, и упреки Карепина Достоевскому в шекспировских «мыльных пузырях» (см. письма П. А. Карепину от 19 сентября и М. М. Достоевскому от 30 сентября 1844 года).

В это время в сознании Достоевского актуализируются уже другие мотивы гамлетовского сюжета: специфическое сиротство Гамлета, невозможность действия, ложное сумасшествие.

Таким образом, к середине 1840-х годов в письмах Достоевского складывается комплекс мотивов и рефлексивных формулировок, подчиненных гамлетовскому сюжету в его романтической интерпретации. Этот психологический комплекс оказывает определенное влияние и на бытовое поведение молодого писателя (ссора с Карепиными), и на его творческую мысль (несохранившиеся драматические опыты Достоевского), и на формирование того специфического мироощущения, которое сам писатель в зрелые годы порой определит как «душевную болезнь» (см. письмо С. Д. Яновскому от 4 февраля 1872 года – 29<sub>1</sub>; 229).

В послекаторжном творчестве Достоевского данный комплекс стал существенным элементом образов героев-идеологов поздних романов, обусловив особое читательское ощущение их «автобиографической» природы, и, возможно, отразился в поздней интерпретации Достоевским Шекспира как «поэта отчаяния».

## ПОЭТИКА ОБРАЗА ИУДЫ И ЕГО ТРАНСФОРМАЦИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

И много Понтийских Пилатов,  
И много лукавых Иуд  
Отчизну свою распинают,  
Христа своего предают.

А. К. Толстой

Иуда – любопытная и загадочная личность в истории человечества, резонансная и знаковая фигура в экзегетической традиции, а для литераторов – символический, вечный и интерактивный образ, архетип.

Сложившийся в богословии, философии, филологии концептуальный подход привел к созданию некоторых «вариаций» новозаветного образа в его гностическом и неканоническом звучании с модификационными формами: «чудовищный христопродавец», «презренный страдалец», «коварный предатель», «верный апостол»<sup>1</sup>.

Литературные вариативные ракурсы писателей тоже наделяют в их художественном видении многоликостью апостольский персонаж: Иуда – «оживающий», «копирующий», «являющийся двойником», «мифологический», «новый», «другой», «вымышленный», «ироническо-пародийный».

Следуя за И. Анненским<sup>2</sup>, открывшим существование «нового Иуды» в художественном сознании Ф. М. Достоевского и лишь наметившим его «пунктирное» шествие, обозначим его «пребывание» в художественном пространстве «великого пятикнижия», предложив пока лишь некоторые моменты гипотетической позиции.

В романном мире «великого пятикнижия» («Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы», «Подросток», «Братья Карамазовы») мы видим «отсветы» ауры, проявление внутренней энергетики канониче-

ски «маркированного» образа и обнаруживаем не совсем обычную, даже неожиданную, оригинальную, «подачу» новозаветного носителя «черного нимба» (В. Витковский): он не рождается в индивидуальном выражении, как у других писателей, а постепенно «проступает» в многоступенчатой структурно-словесной авторской интерпретации на текстовом поле, не являясь абстрактно-аморфным созданием, сохраняя сущностную связь с архетипической «матрицей».

Евангельская «голограмма» высвечивает обозначенный образ, потом исчезает в трехмерном пространстве авторского гипертекста, способствуя литературной реконструкции пробиблейских эпизодов в реальных жизненных ситуациях романной структуры, выявляя «не-я», «чужое», апостольское во «внутреннем человеке» того или иного персонажа, чтобы импульсивно обнаружить его на другом уровне путем аналогии, зеркального отражения, аллегории, ассоциации, травестирования, парафраза или реминисценции. «Каждый из этих элементов имеет свой объем «памяти», каждый из контекстов, в который он включается, актуализирует некоторую степень его глубины».<sup>3</sup>

Авторская версия и «подсветка» персонажа (акценты, указания, намеки, упоминания, цитирование, нюансы, штрихи) завершают абрис закодированного метаобраза, позволяют выявить некие градацион-

ные уровни в его оформлении, проследить трансформацию в художественном мире великого русского писателя.

Первый уровень связан с семантическим обрамлением образа, со словесными «приметами», из которых он и «вырастает»: использование антропонима Иуда как дефиниции предательства; введение ассоциативных параллельных категорий («Он – не Он», «наш – не наш», «наше» – «ваше»); акцентирование парафраза («вверх пятами» – «вниз головой» – «вверх тормашками»); создание зеркального словесного «тандема» (Иисус – Иуда) и др.

Второй уровень способствует воссозданию фабульных нюансов судьбоносного пути одного из учеников Христа с помощью «воскрешения эпизода» и «сгущения ситуации» новозаветных событий в виде условных звеньев «цепочки»: «предсказание» / «пощечина», «рукоцелование» как аллюзионные «отголоски» / – «евангельский поцелуй» / «лобзание» и его травестийно-реминисцентное оформление / – «сатанинская печать» / «черт», «бес», «дьявол», «Антихрист», «зверь» как синонимический понятийный ряд / – «расчет» / аллегорическая «метка» в 30 сребреников и ее парафразные формы / – «расплата» / «выкуп» грехопадения и «мнимое раскаяние» / – «уход из жизни» / самоубийство как аналогия «исхода».

Третий уровень помогает определить некоторые грани апостольской природы в личностном облике романских героев

писателя через активный «выверт» и пассивный «надрыв» и создать условную га-

лерею «носителей» «иудиного начала» (Павел Смердяков, Игнат Лебядкин, Петр Верховенский, Николай Ставрогин, Парфен Рогожин, Фёдор Карамазов, Великий инквизитор и др.) и «отражателей» (Алексей Кириллов, Семен Мармеладов, Лукьян Лебедев, Гаврила Иволгин, Иван Шатов, Ипполит Терентьев и др.)

Таким образом, даже некоторые наблюдения над прозаическим контекстом «великого пятикнижия» позволяют утверждать, что, действительно, новозаветный образ существует в художественном мире Ф. М. Достоевского, контурно обрисованный с помощью словесного окружения, литературной реконструкции, существующих двойников, и вырастает до символа, метаобраза, мифологемы.

Обращение писателя к образу Иуды дало «возможность расширить пространственно-временные рамки повествования и выйти за рамки социально-исторические в сферу этики, философии»<sup>4</sup>; помогло утвердить некие абсолютные общечеловеческие и нравственные основы.

---

<sup>1</sup> Книга Иуды: Антология / Сост., предисл., коммент. С. Ершова. СПб: «Амфора», 2007.

<sup>2</sup> Анненский И. Иуда // Анненский И. Избранные произведения. Л.: Худ. лит., 1983. С. 549-556.

<sup>3</sup> Лотман Ю. М. Память культуры // Семиосфера. СПб.: «Искусство-СПб», 2000. С. 617.

<sup>4</sup> Крючков В. П. «Еретики» в литературе. Саратов: «Лицей», 2003. С.14.

## КОДИРУЮЩАЯ ФУНКЦИЯ КНИГИ В ПОЭТИКЕ ДОСТОЕВСКОГО И МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Предлагаемый доклад является частью большого исследования, посвящённого кодирующей функции образа книги в мировой культуре и литературе. В частности, доклад на тему «Кодирующая функция книги в поэтике Достоевского» прозвучал на конференции в Санкт-Петербурге в ноябре 2008 г.; разумеется, предлагаемый доклад связан с ним общностью проблематики и методологии. Методологически исследование зиждется на культурологических и литературоведческих концепциях М. М. Бахтина и Ю. М. Лотмана, а также на исследовательских принципах Р. Я. Клейман, которой удалось сплавить воедино в концепции *резонансного пространства* эти (а также некоторые другие) несовместимые, на первый взгляд, школы.

Исследование не затрагивает аспектов, связанных с проблематикой прецедентного текста в самом широком смысле: с цитированиями, реминисценциями, заимствованиями и так далее – хотя и развёртывается на смежном с этой проблематикой поле.

В центре рассмотрения находится творчество Достоевского в его взаимосвязи с литературой России и мира. Общеизвестно, что Достоевский – писатель очень «книжный», мотивы чтения и писания, образ книги в его творчестве занимают заметное место и неоднократно становились предметом исследования. Новизна предпринимаемого исследования заключа-

ется именно в специфическом ограничении области поиска. Как уже было сказано, мы не затрагиваем аспектов, связанных с прецедентным текстом, в том числе – с библейскими реминисценциями в творчестве Достоевского или с кругом чтения его персонажей, что уже было глубоко и тщательно исследовано. В рамках настоящего исследования представляет интерес именно **образ** книги как таковой, как очень *особенного предмета*, в отрыве от конкретного **содержания** самой книги.

В докладе будут рассмотрены и проанализированы эпизоды, в которых так или иначе фигурирует образ книги, изучено разнообразие реализации и функционирования этого образа. Через *книжный код* будут протянуты ниточки от Достоевского через всю мировую литературу: к Пушкину и Гоголю, Кэрроллу и Честертону, Булгакову и Замятину, Борхесу и Эко.

Исследование показывает, что кодирующая функция книги чрезвычайно разнообразна: от сюжетобразующей функции до выхода на хромотопный уровень, где образ книги оказывается связан не больше не меньше как с *хромотопом Вечности*.

## БУНТАРИ-БОГОБОРЦЫ В ТВОРЧЕСТВЕ БАЙРОНА И ДОСТОЕВСКОГО (КАИН И ИВАН КАРАМАЗОВ)

В широкой галерее романтических протестантов у Байрона персонажи мистерии «Каин» – Каин и Люцифер – представляют высший тип бунтаря – богоборцев. При общем возмущении Вседержителем, они движимы разными стимулами: «Люцифер» бунтует из злобы на Бога, лишившего его власти, а Каин оспаривает Божью Волю из любви к людям, из сострадания к ним. Речи байроновского Каина во многом предваряют аргументы Ивана Карамазова. Обращаясь, например, к маленькому сыну Эноху, Каин восклицает: «Настанет и для тебя час кары за какой-то тяжелый грех, которого ни ты, ни я не совершали<sup>1</sup>. Особенно жестоким представляется Каину Божие наказание людей «смертью». В мистерии Байрона нет ни слова о теодицее. В «Предисловии» к трагедии автор писал, что использовал исключительно текст Ветхого Завета, а в нем «нет никаких намеков на будущую судьбу мира» (с. 330).

В романе «Братья Карамазовы» образ библейского Каина припоминается в разговоре Ивана с Алешей как раз перед бунтарской исповедью Ивана. На тревожный вопрос Алексея: «Что же Дмитрий и отец? Чем это у них кончится?» – Иван раздраженно отвечает: «Да я-то тут что? Сторож я, что ли, брату моему Дмитрию? <...> но вдруг как-то горько улыбнулся. – Каинов ответ Богу об убитом брате, а?» (14; 211). Примечательно, что чуть раньше похожую фразу, тоже на вопрос Алеши, произносит Смердяков: «Почему же бы я мог быть известен про Дмитрия Федоровича; другое дело, кабы я при них сторожем состоял?» (14; 206). Повтор библейской реминисценции – своего рода речевая рифма – связы-

вает двух убийц. Примечательно, что тот же библейский ответ Ангелу дает и байроновский Каин, точно цитируя Библию.

Мистерия Байрона была самой яркой художественной трактовкой сюжета о Каине – тень от нее, безусловно, падает на историю «невинного» отцеубийцы Ивана Карамазова.

На наш взгляд, эта тень служит масштабом для оценки личности нового религиозного бунтаря. Каин – натура могучая, цельная, не знающая никакого раздвоения. Он не поклоняется Богу, но отвергает и поклонение «дьяволу» – Люцифер обращается к нему как к существу равновеликому. И сам Каин говорит о себе: «Ничтожен я, меж тем как мысль моя сильна, как бог» (с. 393). Иван, хотя и мечтает о явлении человекобога (15; 83), не тверд в своих убеждениях, раздвоен, попеременно ходит между верой и безверием. Кстати, название его поэмы – «Геологический переворот» – ассоциируется с картиной мироздания, показанной Люцифером Каину и отражающий ряд геологических переворотов («...автор отчасти следует теории Кювье, – замечает в «Предисловии» Байрон – с. 383). Любопытно сопоставить космическое путешествие Каина с Люцифером, поразившее Каина, но доставившее ему чувство удовлетворения, с фантазией Ивана о вынужденном путешествии некоего философа по просторам Вселенной, завершившимся Осанной Богу. Прав Г. М. Фридендер, утверждавший, что «черт» Ивана Карамазова не «байроновский люцифер... а, скорее, личный, домашний черт Ивана, занимающий весьма скромное место в “дьявольской” иерархии» (15; 467). Оба

героя, Каин и Иван, выступают как человеколюбцы. Каин не только объявляет о своей любви к добру и к ближнему, но и демонстрирует эту любовь в отношениях с женой, ребенком, братом. Иван сразу заявляет, что любви к ближнему он не понимает, и конфликт Дмитрия с отцом комментирует с циничной прямоотой: «Один гад съест другую гадину, обоим туда и дорога!» (14; 129). Но муки отдаленного человечества, и особенно страдания детей, доводят его до отчаяния, как и Каина.

Испытания прочности этой любви – центральная тема и байроновской мистери, и сюжета о судьбе Ивана Карамазова. Убийство Каином Авеля, в трактовке Байрона, – это следствие минутного гнева, неожиданной потери самообладания Каином; нечто, совершившееся как будто не по воле человека, а по Божьему предначертанию, как возмездие за богохульство. Каин больше всего страшится смерти, и Бог в виде милости даровал ему бессмертие, но бессмертие вечного бесприютного скитальца, всеми отвергаемого: здесь судьба Каина проецируется на роль Агасфера. Примечательно глубокое раскаяние Каина,

готового даже поменяться жребием с убитым и убежденного в том, что отныне «ни Бог, ни собственное сердце не дадут забвения» ему (с. 465).

«Нечаянное» соучастие Ивана в убийстве отца, хотя и открывается для него неожиданно, по художественной логике романа не предстает неким недоразумением – оно подготовлено и характером беседы Ивана со Смердяковым накануне отъезда в Чермашню, и последней ночью, проведенной им в доме отца. И все-таки Иван не способен на публичное покаяние, двусмысленно ведет себя на суде, – а в финале автор оставляет его между жизнью и смертью. Итак, один получает вечную жизнь, подобную смерти, а другой остается в «точке» незавершенного кризиса, потому что и его предполагаемое выздоровление может иметь разный исход: возвращение к Богу, либо укорененность в отступлении от Него.

---

<sup>1</sup> Джордж Гордон Байрон. Соч.: В 3 т. Т. 2. М., 1974. С. 444. В дальнейшем страницы указаны в тексте.

## ФУНКЦИИ УСАДЕБНЫХ ФРАГМЕНТОВ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «БЕДНЫЕ ЛЮДИ» И «ВЕЧНЫЙ МУЖ»

Достоевский был живописцем города, признанным урбанистом – сцены усадебного быта, деревенского житья в его прозе эпизодичны – за исключением романа «Село Степанчиково и его обитатели». Но и те фрагменты, в которых изображается сельское или пригородное пространство, выполняют важные бытийные и этикопсихологические функции.

Остановимся на двух эпизодах: первый – воспоминания Вареньки Доброселовой о счастливой жизни в деревне; второй – переезд Лизы Трусозкой из Петербурга на дачу в Лесное. Оба события, при всей кажущейся бытовой незначительности, представляют ситуации крутого бытийного перелома в жизни и сознании героинь. Этот перелом означает потерю прежнего гармонического / налаженного отношения с миром.

Для Вареньки отъезд из деревни в Петербург означает утрату счастливого, безмятежного детства, когда она вся отдавалась беззаботной беготне по полям, по рощам, по саду – была влюблена в яркий, освещенный солнцем простор полей – и вдруг попала в чужую, унылую, ставшую ненавистной обстановку съемной городской квартиры и пансиона.

Для Лизы, жившей до сих пор страстной привязанностью к Трусозкому, его согласие на переезд девочки к чужим людям становится предельным, «конечным» «знаком» его нелюбви к ней, для нее означавшей утрату главной жизненной опоры.

Картины деревенского простора и усадебного быта в обоих произведениях представлены скуными, но эмоционально выразительными штрихами, отражающими

пережитые маленькими героинями потрясения, – эти картины играют роль сильнейших «реактивов», проявляющих глубинные чувства и надежды Вареньки и Лизы.

В описании места, где прошло детство героини романа, превалируют детали, создающие впечатление широкого приволья: «С самого раннего утра убегу или на пруд, или в рощу, или на сенокос, или к жнецам – и нужды нет, что солнце печет, что забежишь, сама не зная, куда от селения, исцарапаешься об кусты, разорвешь свое платье, – дома после бранят, а мне ничего» (1; 27). Этот фрагмент, кстати, напоминает личное впечатление писателя о своих детских блужданиях по лесам в деревне Даровое, представленное в рассказе «Мужик Марей».

В описании усадебки Погорельцевых, куда Вельчанинов привозит Лизу, преобладают не картины природы, а передается радостная атмосфера жизни дружного семейства. В семейных отношениях и чувствуется, и проявляется «какая-то теплота, какой-то особенный свет». Парадоксально, но именно атмосфера приязни, вызывающая у настоящего отца Лизы, Вельчанинова, надежду на ее выздоровление, особенно угнетает заболевшую девочку, которая все сильнее страдает от своей «заброшенности».

При функциональном сходстве пространственных параметров, характеры и судьбы героинь различны.

Первое отличие героинь – в отношении к месту, о котором вспоминает Варенька-девочка и в которое отвозит Вельчанинов Лизу против ее воли. Если первая

героиня считает деревню «родным углом», то вторая, напротив, не желает ехать в дом, находящийся в пригородном местечке Лесное.

Второе отличие заключается и в процессе переживания «пороговой» бытийной ситуации, и в «переживании местонахождения» героинь. Варенька была счастлива в деревне, Лиза, привезенная в Лесное, – имела взгляд «замученного ребенка» (9; 41).

Третье отличие заключается в особенностях нарратива. 1) В «Бедных людях» писатель использует форму «воспоминаний» взрослой героини о времени «счастливого детства» на «деревенских» просторах. В «Вечном муже» эта часть повествования передоверяется отцу девочки, Вельчанинову, внимательно в нее вглядывающемуся и остро чувствующему «взрослую гордость» Лизы. Время пребывания Лизы в Петербурге переживается ею как несчастливое. Героиня рассказа стыдится бесчеловечного отношения к ней Труссоцкого и понимает свое горькое положение, – она не нужна выросшему ее человеку, ибо она – не его дочь. 2) В «Бедных людях» Достоевский подчеркивает, что Варенька не хочет покидать полюбившиеся ей сельские места, а полная забот и переживаний жизнь в Петербурге продолжается до замужества. В «Вечном муже», напротив, приезд Лизы и в Петербург, и затем в Лесное ускоряет ее трагическую «развязку». 3) В «Бедных людях» образ «деревенских просторов» полисемантичен. Он обозначает и качество переживаемого маленькой героиней времени в прошлом; и проецируется в будущее, ибо «деревня» (но уже «степная») в финале романа вновь ею переживается накануне отъезда из Петербурга. Но тревога взрослой Вареньки манифестирует переход переживания места жизни на новый, бытийный уровень. В «Вечном муже» степень переживаний места много-

кратно усиливается. Это происходит, во-первых, потому, что Достоевский изображает Лизу взрослым по мировидению и миропониманию, измученным и измучившимся в свои восемь – девять лет, человеком. Во-вторых, Достоевский показывает, что Лизу заботит ее место в душе и сердце Труссоцкого, поэтому географические пространства не входят в жизненно важную сферу маленькой героини. В-третьих, Достоевский подчеркивает, что и существование Лизы, и её «смерть» являются способом взаимной казни и самоказни Труссоцкого и Вельчанинова. В-четвертых, автор строит рассказ так, что со смертью Лизы повествование не завершается.

Сходство произведений проявляется в том, что, во-первых, и в «Бедных людях», и в «Вечном муже» именно героини – Варенька и Лиза – во второй части повествования выходят на «первые роли», становятся объектом осмысления писателя и переживаний героев. Во-вторых, герои по преимуществу размышляют о прошлом. И Девушкин, и Вельчанинов напрягают свои «сознательные мысли» (9; 62) и уходят в «припоминания» – один о живущей другой жизнью Вареньке, а другой – «об умершем ребенке». В-третьих, и в романе, и в рассказе писатель, делая неожиданный сюжетно-композиционный «зигзаг», завершает произведения бытийными размышлениями. В финале «Бедных людей» Достоевский подчеркивает многосоставную открытость героев пространству бытия. Если в романе героиня готовится «вступить» в открытое бытийное пространство, то в рассказе подчеркивается та же открытость жизненно важным просторам. В его финале происходит неожиданная, комически-драматическая встреча Труссоцкого и Вельчанинова «на промежуточной станции» огромного российского пространства: при всей смехотворности положения «вечного мужа» Труссоцкого, именно он

напоминает Вельчанинову о «смерти» бедной Лизы, которая была и будет на их совести. Таким образом, в финале того и другого произведения автор подчеркивает

в человеческом бытии нераздельность-неслиянность географического и онтологического пространств.

## ЛЕТНИЕ ЧТЕНИЯ В ДАРОВОМ\*

---

\* Материалы подготовлены в рамках исследовательского проекта РГНФ 07-04-00299а «Неизвестные и малоизученные аспекты биографии и творчества Ф. М. Достоевского (1831 – 1836 гг.)»

## ЭКСПЕДИЦИИ КГПИ В ДАРОВОЕ: ИТОГИ И ПЕРСПЕКТИВЫ

Настоящий доклад продолжает наш отчёт об экспедиции Коломенского государственного педагогического института 2005 г., изложенный в статье «Экспедиция в Даровое» (Летние чтения в Даровом. Коломна, 2006) и в других публикациях.

За прошедшие три года выявлен достаточно большой комплекс документов (хотя, возможно, и не полный) по истории усадьбы: межевые планы с экспликациями, фрагменты писцовых книг, материалы хозяйственной деятельности, дневники, воспоминания, переписка владельцев усадьбы (А. М. и М. М. Достоевских, Ивановых). В результате мы теперь имеем гораздо более точное и полное представление об истории усадьбы, о времени перестройки сохранившегося флигеля, об истории Свято-Духовского храма и погостов. Документальные источники в целом ряде случаев серьёзно расходятся с зафиксированными свидетельствами местных жителей (например, о месте захоронения отца писателя и его сестры). Последние следует признать легендарными и поставить вопрос о причинах формирования той или иной легенды.

В делах Тульской консистории Г. С. Прохоровым обнаружена «Ведомость о существе и благолепии церквей по благочинию Венёвской округи... за 1827 год» (т.е. за четыре года до покупки имения Достоевскими (ГАТО. Ф. 3. Оп. 3. № 3072). Здесь дана характеристика Моногаровской церкви Сошествия Святого Духа (приходского храма семьи Достоевских), весьма важная для реставраторов: «каменное здание с двумя приделами Покрова Пресвятой

Богородицы и святого Димитрия Ростовского чудотворца, **покрыта железом и выкрашена зелёною краской, ограда при этой церкви камня еси.** Благолепием довольно украшена... Ризницей очень изобильна и утварью достаточна» (л. 8 об.). Кроме того, дана характеристика прихода, т.е. будущих, через четыре года, продавцов имения и соседей Достоевских: «В оном <Моногарове> и деревни Даровой помещика Хотяйнцова 79 мужских душ, 84 женских. В том селе помещицы Коньковой 99 мужских душ, 84 женских. В том же селе графини Дивиеровой 29 мужских душ, 29 женских. В сельце Даровом поручика Ивана Петрова Хотяйнцова 44 мужских душ, 42 женских. В деревне Чермашной помещика Александра Иванова Хотяйнцова 38 мужских душ, 36 женских. В селе Назарьеве помещика Ладыженского 179 мужских душ, 178 женских. В селе Комове полковника Афресимова 88 мужских душ, 110 женских».

К сожалению, дела Каширского уездного суда в Тульском архиве пока не обследованы по причине их недоступности для исследователей. Вместе с тем особо интересующее нас следственное дело о смерти М. А. Достоевского (отца писателя) может быть реконструировано по служебной переписке данного суда с вышестоящими органами надзора и управления, хранящейся в основном в ЦИАМ. Данные материалы были использованы в известных публикациях Г. А. Фёдорова (см. его книгу «Московский мир Достоевского...», М., 2004). Не умаляя его заслуг как первопроходца, следует указать на существенные

изъяны этих публикаций: не были названы архивные единицы хранения, а самое главное, документы следствия цитировались выборочно и в соответствии со сложившейся у исследователя концепцией. В частности, исследователь, поставивший целью во что бы то ни стало демонизировать фигуру П. П. Хотяинцева, умолчал о том, что сведения об убийстве соседа-помещика исходили не от него, а от его жены. Умолчал Фёдоров и о некоторых важных обстоятельствах из медицинского освидетельствования, рисующего картину смерти М. А. Достоевского. Необходима публикации полного свода документов следственного дела о смерти М. А. Достоевского без каких-либо изъяний. Только полный свод источников может дать нам основания для какого-то определённого вывода. Публикация данных материалов намечена в составе сборника «Даровое. Материалы и исследования», готовящегося к печати.

Окружение Достоевских в их усадебной жизни – особая сфера исследования. Нами составлен по архивным и печатным источникам своеобразный словарь персоналий: все интересующие нас Хотяинцевы, Небольсины, Оболенские, Елагины, Бибиковы, Еропкины, Коньковы, Ладыженские, Повалишины, Бер, священнослужители Моногаровского храма, крестьяне... На некоторых дворян, чиновников и священнослужителей отысканы формулярные списки, этот поиск следует продолжить. Весьма драматичной открывается связь Достоевских с некоторыми из них. Так, например, моногаровский помещик ротмистр А. Д. Оболенский, на свадьбе которого присутствовал Федя Достоевский, был убит своими дворовыми. Полна драматизма судьба П. И. Хотяинцева, предшественного владельца Дарового, раскрытая в формулярном списке (РГВИА).

Фольклорная экспедиция, проведённая летом 2008 г., позволила расширить ареал имеющихся у нас фольклорных записей. Сделанные в этом году записи характеризуют духовный потенциал современной русской деревни. Сюжеты, касающиеся усадьбы Достоевских, единичны и варьируют уже известные нам легенды об убийстве отца писателя. В современном их бытовании лишь усиливаются подробности насильственной смерти под несомненным влиянием криминальных телесериалов. Подобного рода материал может послужить основанием для постановки проблемы формирования и функционирования легенды об убийстве помещика Достоевского его крестьянами – по принципу «из мухи слона». Фонд записей, пополнившийся в 2008 г., будет подвергнут фольклорному, а также диалектологическому анализу, результаты которого также готовятся к публикации в указанном сборнике.

Археологические раскопки велись на месте предполагаемой «мазанки» (первого жилища Достоевских). Это место было обозначено как наиболее вероятное по данным георадарного исследования. Летом 2008 г. был произведён раскоп, обнаруживший остатки фундамента, однако значительно более позднего времени, чем искомая «мазанка». Вероятно, это фундамент времён хозяйствования здесь семьи Ивановых. Полученный таким образом результат позволил продолжить поиск «мазанки» на смежном участке, ближе к курганам. На это место, скорее всего, указывает в своих мемуарах младший брат писателя А. М. Достоевский. Летом 2009 года здесь проведены были археологические исследования, выявившие остатки фундамента. Обнаруженные здесь же остатки печи датируются археологами (руководитель археологических работ А. С. Сыроватко) никак не ранее XX века, но само

здание могло быть гораздо старше. На фотографии начала XX в. на этом месте просматриваются оштукатуренные стены какого-то здания, крытого железом – вряд ли это «мазанка», она бы не выдержала такой крыши. Не исключено, что это здание было построено Ивановыми на месте «мазанки». Предварительный почвенный анализ подтверждает эту версию.

Один из раскопов был сделан внутри стен бывшей церковной школы. Судя по находкам, на этом живописном месте ещё в XVIII веке стоял дом, школа же была построена в середине XIX века. В свой приезд в 1877 г.

Ф. М. Достоевский побывал в Моногарове, заказал в церкви панихиду по отцу, видел школу и, не исключено, посетил её. Это здание сегодня полуразрушено, но и его следует восстановить как часть церковного комплекса.

Специалистами ООО «Дендродоктор» и «Парковая реставрация» было проведено обследование деревьев старше 150 лет на территории усадьбы. Впервые такое обследование было проведено нами в 2005 г. Мониторинг 2008 г. позволяет сопоставить результаты и выявить динамику. За истекший трёхлетний период из 321 мемориального дерева утрачено 20 (из них 3 двуствольных), появились новые дупла и другие нежелательные факторы. Намечены первоочередные мероприятия по оздоровлению мемориальных деревьев. Старые деревья требуют особого ухода и лечения. Спасение этой единственной в мире рощи Достоевского не по силам одной нашей экспедиции: это дорогое удовольствие (пока что в наших возможностях, при спонсорской поддержке, лечение 5 – 6 деревьев за сезон).

Был проведён почвоведческий анализ, позволяющий вести оздоровительно-восстановительные работы на научной ос-

нове. Анализ почвы не подтвердил гипотезу об искусственном насаждении всей Липовой рощи в XVIII в. (по утверждению гендиректора «Дендродоктора» Ю. В. Петерсона, мы имеем реликтовый лес), однако обсадка дубами по её краям носит, несомненно, искусственный характер. Как показал почвенный анализ, по краю Липовой рощи была даже сделана тогда искусственная подсыпка плодородной почвы. Специалистами ООО «Дендродоктор» проведены не только исследовательские, но и непосредственно практические мероприятия по кардинальному лечению десятка наиболее «представительных» дубов-великанов на южной границе Липовой рощи.

В результате дендрологических изысканий и последующей расчистки от бурелома и мусора (здесь местные жители устроили свалку) была открыта эффектная в ландшафтом отношении въездная аллея в усадьбу – двухвековые липы и в завершении раскидистый дуб того же возраста (возможно, самый красивый на усадьбе, хотя до сей поры его просто не было видно). Это открытие имеет важное топографическое значение для будущей реставрации: подтверждается факт, указанный ещё А. М. Достоевским, что въезд в усадьбу был с южной стороны от Венёвского тракта, а не с северной, как ныне.

Было проведено обстоятельное натурное обследование древнего Нечаевского (Славянского) погоста, расположенного рядом с усадьбой. Прежде всего следовало расчистить его от непроходимых зарослей и бурелома, что и было сделано участниками летних экспедиций совместно с молодёжным отрядом, сформированным при финансовой поддержке ЦТД «Диаскан» (предприятие «Транснефти»). Дендрологический анализ насаждений на Нечаевском (Славянском) погосте выявил наличие возрастных – до 80 лет – деревьев ценных по-

род (вяз, липа, ясень), вместе с тем смешанных с сорными (осина) и больными экземплярами. Была составлена подеревная инвентаризация насаждений и даны рекомендации по санитарной расчистке и ландшафтной реконструкции древнего погоста. Первоочередные работы по санитарной расчистке были проведены силами участников летних экспедиций Коломенского государственного педагогического института. Прделанное исследование позволяет теперь продолжить дальнейшее изучение одного из ключевых мест ландшафта усадьбы, связанного с детством Ф. М. Достоевского. В частности, предстоит определить местонахождение утраченного деревянного Покровского храма XVI века, являвшего собою один из визуальных ориентиров «пространства детства» Ф. Достоевского (с севера усадьбу осеняет каменный храм Сошествия Святого Духа, с запада – Покровская деревянная церковь на Славянском погосте, с востока – Лоск, где произошла встреча с мужиком Мареем, а с юга – Черемошня...). После прделанной работы решение данной задачи археологическими методами представляется вполне реальным. Кроме того, используя свидетельства старожилов (потомков прислуги семьи Ивановых), можно обозначить место захоронения на Славянском погосте В. М. Ивановой, сестры писателя. Границы погоста, обозначенные довольно высоким ровом, как выяснилось, в основном совпадают с границами, нанесёнными на межевые планы XVIII – XIX вв.

Интересно, что подобное же сопоставление современной топосъёмки Фединой рощи с соответствующими архивными планами показало, что нынешняя территория этой небольшой мемориальной рощи значительно «урезана» по сравнению со временем Достоевского. Было проведено георадарное сканирование территории во-

круг Свято-Духовского храма (руководитель работ доцент геофака МГУ А. А. Ключко). Результаты исследования чётко показали границу утраченной церковной ограды (скрытые в земле остатки её фундамента), а также места захоронений. Последние исключительно сосредоточены с восточной стороны храма, и самое число захоронений не столь значительно, как предполагалось. Очевидно, это не было местом массовых погребений (отсюда понятно, почему на старых архивных планах это место не указывалось в качестве погоста), здесь хоронили только дворян, немногочисленных владельцев усадеб, принадлежавших к данному приходу (большая часть окрестных помещиков в своих усадьбах не проживала). Несколько обнаруженных нами плит с надписями это подтверждают. Таким образом, определяя место захоронения отца писателя, теперь можно указать на весьма ограниченный участок земли. Поиски могилы М. А. Достоевского, как нам представляется, следует продолжить вплоть до точной её идентификации.

Экспедиция Коломенского пединститута (активно поддерживаемая ректором А. Б. Мазуровым) продолжается. С прошлого года к нам присоединился Зарайский педколледж. Этим летом – студенческий волонтерский отряд из Москвы. Результативность экспедиции измеряется не только объёмом прделанной работы. В этих глухих пока местах затеплился очаг новой жизни – летний студенческий лагерь. К нему по-доброму относятся местные жители, поддерживает администрация района. Будущие педагоги охотно и увлечённо, с пониманием происходящего, работают в церкви, в роще, на раскопах, в фольклорных и этнографических поисках... Этот воспитательный эффект, как мы полагаем, далеко не последняя составляющая нашей деятельности.

Не за горами 200-летний юбилей Достоевского (2021 год). Каким нам видится Музей-заповедник в этой не очень-то далёкой перспективе? Это древние курганы, мемориальная Липовая и реконструированная Федина роща, матушкин пруд с золотистыми карасями, фруктовый сад, памятный по «Мужику Марею» Лоск, овраги, колосющееся поле и за ним древний Сла-

вянский погост с деревянным храмом. Это дорога на Черемошню, радостная и трагическая. Это сама Черемошня, укрывшаяся в глуши деревенька, чьё имя известно всему миру по роману «Братья Карамазовы». Это восстановленные погосты, родовые могилы. Это Моногарово с возрождённым храмом Сошествия Святого Духа.

## ИЗ ИСТОРИИ ДАРОВОГО

История селца Даровое уходит в глубь веков, о чем наглядно свидетельствуют остатки его древней материальной культуры. В сельской застройке его еще сохраняются жилища вятичей, подобные описанным в нашей начальной летописи – «Повести временных лет», а в обсадке усадебного парка стоят вековечные дубы возрастом не менее трех столетий. Поселение Даровое, очевидно, старше усадьбы Даровое. Его название (топоним) связано с давней историей этих мест. В. И. Даль в своем «Толковом словаре живого великорусского языка» приводит выражение *даровó* в значении *ладно*, причем специально указывает на то, что это местное, северо-рязанское наречие. Урочище Даровое – придача в дар при заключении мировой сделки, мирового соглашения (о землях), любовного размежевания. Исторические источники (картографические, топографические) свидетельствуют, что земли Дарового находились на порубежье – Рязанского (Зарайского) и Каширского уездов, — на рубеже, который сложился здесь еще в XV столетии, около 1457 года. Тогда этот рубеж отграничивал рязанские земли (Растовец, Венев и Тешиллов), взятые московским великим князем Василием Васильевичем в кортому (в «куплю» – откуп, род аренды), от земель собственно великого княжества Рязанского. (По всей видимости, эти кортомные земли суть выморок или конфискат кого-то из удельных князей Пронских). В московско-рязанском докончании 1483 года указан, в самом общем виде, рубеж кортомных волостей («...от верховья Песоченки через лес прямо к Осетру, к усть-Кудесне ...») и оговорено, что по факту этот рубеж по мес-

там изменен («а что перешло за тот рубеж на твою сторону... а что перешло на нашу сторону...») и изменения признаются сторонами взаимно и любовно.

В 1504 году в завещании московского великого князя Ивана III «город Кашира с Заречьем» были переданы им старшему сыну, великому князю Василию III. Тогда же писцами были зафиксированы ранее оговоренные и любовно признанные изменения «Резанского рубежа» — и это говорит нам о времени, когда появился топоним «Даровое».

Дело в том, что близ Дарового фактическим рубежом рязанских и московских (каширских) земель был крупный транзитный путь, известный в XVI – XVII веках под именем Ногайский шлях. Он вел из Москвы в Ногаи (ныне – Ногайская степь в Прикаспии) и далее в Персию, на Дербент, Тевриз и Багдад (поздний след этого пути можно видеть на картах и планах генерального размежевания: Ногайский шлях к этому времени превратился в Большую Астраханскую дорогу, по которой проходила граница рязанских и каширских земель). Московские владения в районе Дарового протянулись до Ногайского шляха, перейдя за старый рубеж и вклинившись в рязанскую территорию, с целью устройства здесь, на дальних подступах к Коломне (к которой и вел шлях), сторожевой службы – на случай предупреждения о внезапном татарском набеге. При новом размежевании этот московский клин в рязанской стороне за старым рубежом был признан любовной придачей при размежевании и соответственно назван на местном наречии «даровóй» землей. Так в этом

названии, в этом имени отразились и история этого края и его место в истории Московского государства, в истории России.

Центром помещичьей колонизации каширского «Заречья», в первую очередь Растовца (по краю которого пролегал путь Ногайским шляхом к Коломне) была Коломна, являвшаяся в ту пору (конец XV – начало XVI века) главным городом на южном порубежье Московского государства. Нет сомнений, что именно во время организации при Ногайском шляхе в районе Дарового сторожевой службы едва ли не первыми здесь были испомещены коломенские вотчинники Хотяинцевы, известные по документам с конца XV века, чьи родовые владения находились при той же дороге, но ближе к Коломне, на московской стороне Оки (Игнатьево, Молзино, Апраксино и др.). Характерное для начального периода поместной колонизации «кустовое» землевладение Хотяинцевых в Даровом и окрестностях, зафиксированное писцовыми описаниями времени Ивана Грозного (1578 – 79 годов) и сохранившееся до середины XIX века, этому наглядное свидетельство.

Здесь было полное совпадение интересов: и для Московского государства и для города Коломны и персонально для Хотяинцевых Даровое – это был сторожевой форпост, жизненно важный для безопасности в то напряженное время. Стоит отметить, что во второй половине XVI века (более ранними данными мы не располагаем) Даровое было наиболее крупным населенным пунктом в этом районе и центром окрестных владений Хотяинцевых: здесь находилась их родовая усадьба («двор помещиков») с обслуживавшими ее дворовыми людьми, при усадьбе был насажен парк (в межевых книгах упоминается как «Даровская роща»), в селении находились крестьянские и бобыльские дворы, к Даровому

были приписаны («списаны сошным письмом») другие поместные земли по «Резанскому рубежу», в том числе деревня Черемошня. В межу с усадьбой Хотяинцевых в Даровом находилась земля села Нечаева, на которой, напротив усадьбы через поле, около 1580 года была поставлена церковь Покрова Богородицы – «поставленье Григория Хотяинцова», помещика из Дарового (ранее церковь находилась в самом селе Нечаеве, но при ее возобновлении после нашествия Девлет-Гирея ее ктитор – помещик из соседнего Дарового — поставил ее на новом месте, против своей усадьбы, чем символически утвердил перенесение центра хотяинцевских владений из начального центра, села Нечаева, в Даровое, и придал к церкви землю из своего поместья, так что церковная земля новой Покровской церкви стала граничить с его приусадебным парком – «Даровской рощей», как об этом свидетельствует запись в писцовой межевой книге Каширского уезда; Нечаево же уже в XVII веке окончательно запустело).

Местоположение при большой дороге сообщало как очевидные выгоды, так и столь же очевидные невыгоды: в немирное, смутное время Даровое с окрестностями не раз подвергалось разорению при татарских набегах (в последний раз при царе Василии Шуйском, призвавшем ногайцев разорить мятежную ему Каширу, стоявшую за Самозванца, «Тушинского вора»).

Смутное время оказалось роковым для Дарового. Его владелец оказался в стане противников Шуйского, почему поместье его было дотла разорено ногайцами, а затем и конфисковано («в изменном деле» и роздано по частям («жеребьям») другим помещикам (отсюда ведет начало формальное разделение Дарового на два кадастровых участка, воспроизведенное и при генеральном межевании, – деревню Даровую и сельцо Даровое). В то же время его

сосед и родственник, помещик из Моногарова, в поисках лучшей доли оказался на Москве при Шуйском, за что получил от него свое поместье в вотчину – «за московское осадное сиденье». От этих пор именно Моногарово становится центром обширных хотяинцевских владений, их родовым гнездом в Каширском уезде. Впоследствии, в 1763 году, Хотяинцевы возводят новую каменную домовую церковь на своей моногаровской усадьбе, но старая деревянная Покровская церковь при Даровом продолжает еще долго оставаться приходской (до 1821 – 22 года, когда в связи с кампанией по упразднению домовых церквей приход с Покровским престолом переносится со старого погоста в Духовскую церковь в Моногарове).

Хотяинцевы, владельцы Моногарова, со временем возвращают Даровое в родовое владение, возобновляют старую разоренную усадьбу, которая отныне становится второй, после соседнего Моногарова, в их семье и передается каждый раз второму по старшинству члену семьи во внутрисемейных разделах. В начале XIX века усадьба в Даровом принадлежала Петру Васильевичу Хотяинцеву, перестроившему ее во вкусе времени, а затем его младшему сыну Ивану Петровичу. Последний не имел потомства, и после его смерти усадьба была выставлена на продажу.

Бытующее в литературе указание на 1832 год как год приобретения Достоевскими у поручика И. П. Хотяинцева имения Даровое и начала мемориального периода неверно. В. С. Нечаева, организатор и многолетний директор московского Музея Ф. М. Достоевского, на основании изучения записей в книге исповедных росписей Духовской церкви села Моногарова установила, что по 1829 год включительно владельцем Дарового значится поручик И. П. Хотяинцев. Под 1830 годом владелицей

Дарового числится О. А. Глаголевская, а с 1831-го – «коллежский ассессор Михайло Андреев сын Достоевский». Достоевские еще со времени причисления к потомственному дворянству (летом 1828 года) собирались обзавестись поместьем, обращались к посредникам-«факторам» (понынешнему – риэлторам), как об этом вспоминал А. М. Достоевский, но с выбором не решались. Как кажется, случай помог остановиться на Даровом. В сентябре 1830 года во время распространявшейся из Астрахани холерной пандемии М. А. Достоевский участвовал (находясь в служебной командировке) в карантинных мероприятиях на подступах к Москве – на Большой Астраханской дороге, при которой и находилось имение Даровое. М. А. Достоевский, только еще готовившийся стать помещиком, смог здесь по случаю осмотреть имение, свести близкое знакомство с местными помещиками и администрацией и договориться о покупке Дарового (в форме запродажи). Покупка была признана настолько удачной, что родители Ф. М. Достоевского заказали благодарственный молебен у Иверской Божьей Матери.

Соответственно, начало мемориального периода следует отсчитывать с летнего сезона 1831 года, когда М. Ф. Достоевская с детьми поселилась в новоприобретенном сельце Даровом. Сам Федор Михайлович позднее вспоминал, что о ту пору, когда собрались впервые ехать в «деревню», ему было 9 лет (весной 1831 года ему действительно шел десятый год). С этого времени отрочество свое, до пятнадцати лет, Ф. М. Достоевский каждое лето проводил в Даровом, последний раз побывав здесь на каникулах в 1836 году.

Особняком стоит посещение Ф. М. Достоевским Дарового и Черемошни летом 1877 года. Об этом посещении имеются противоречивые свидетельства. Первый

биограф Ф. М. Достоевского, О. Ф. Миллер, в «Материалах для жизнеописания Ф. М. Достоевского», собранных вскоре после кончины писателя и опубликованных в 1883 году, отметил, что «Федор Михайлович и сам подробно вспоминал о своем детском житье-бытье в деревне и о значении ее в его жизни в «Дневнике Писателя» (за июль-август 1877 года). Во время своего тогдашнего путешествия по России он нарочно сделал «маленький крюк — из Москвы полтора верста в сторону». Деревня, принадлежавшая когда-то его родителям и давно уже перешедшая во владение одной их родственницы, «оставила в нем самое глубокое и сильное впечатление на всю потом жизнь» и все в ней «было полно для него самыми дорогими воспоминаниями». Позднее вдова писателя А. Г. Достоевская в своих воспоминаниях представила эту поездку Ф. М. Достоевского в ином свете, акцентировав свое направляющее влияние в этом деле и идиллическое единение Ф. М. Достоевского с «народом» — бывшими своими крепостными крестьянами, не выдавшими с лишком сорок лет своего барина.

Облик усадьбы Достоевских в Даровом на мемориальный период не вполне ясен по недостатку документальных данных, а в литературе о Достоевском преднамеренно затемнен из-за тенденциозной легенды, запущенной в оборот записками А. М. Достоевского (о том, что усадьба в Даровом была невероятно бедной, не стоившей ни гроша, разорительной, что она была якобы вовсе не барской, а «крестьянской», состояла из плетневой хаты-мазанки под соломенной крышей, стоявшей посреди липовой рощи, что даже поесть по-человечески было негде и столовались во все лето под открытым небом на «курганах», что экипажи стояли под открытым

небом в роще по неимению каретного сарая и т. д.).

Вместе с тем, в официальном справочнике («Экономические примечания к межеровому атласу Тульской губернии», составлены в 1833 году по сведениям 1829 года) указано, что при предыдущем владельце, И. П. Хотяинцеве, в сельце Даровом находился деревянный «дом господский» со службами, который должен был перейти при покупке к новым владельцам, Достоевским. По словам самого Ф. М. Достоевского, при усадьбе имелось собственное хозяйство — скотный двор и гумно с амбарами, ригой и т. п. Все это хозяйство сгорело в пожар 1832 года, как о том вспоминал Ф. М. Достоевский, но о гибели барского дома и надворных построек он не упоминает. Судя по описанию И. П. Перлова, посетившего Даровое в 1925 году, при усадьбе на гумне в то время еще сохранялись каменные (кирпичные) хозяйственные постройки «крепостного времени», возведенные, очевидно, матерью писателя М. Ф. Достоевской после пожара 1832 года.

С июля 1837-го, со времени своей отставки, по июнь 1839-го, до самой кончины, в Даровом почти безвыездно жил овдовевший отец Достоевского, Михаил Андреевич, с младшими детьми, тремя дочерьми и двумя сыновьями. Он перевез в Даровое всю обстановку своей московской квартиры. А это значит, что было, куда вывозить, — в господском доме должны были быть *гостиная*, *зала*, где обедали, *кабинет*, где была библиотека, жилые *покои* — комнаты отца и дочерей, а также *девичья*, для женской прислуги (она же, по видимому, служила и *детской* в 1837 — 39 годах), *буфетная*, где стояла столовая посуда, *передняя* и холодные сени с ретирадою. Этому набору помещений, стандартному для обычной дворянской семьи,

соответствовал, по всей видимости, столь же стандартный барский дом в семь или девять осей по фасаду, с мезонином, где находились жилые покои (типичный пример – дом в Абрамцево). Достоин примечания, что до 1837 года господский дом был предназначен для сезонного, летнего пребывания, но летом 1837 года он, по всей видимости, был переоборудован (перестроен) для круглогодичного житья, так как с осени 1837 года М. А. Достоевский с младшими детьми жил здесь круглый год.

На усадебном дворе находились также надворные постройки – *службы*: кухня, людская, каретный сарай, конюшня и дом управляющего (или приказчика, как он назывался у Достоевских), группировавшиеся по периметру парадного двора – *курдонера*. В числе надворных построек был *флигель*, о котором упомянуто в воспоминаниях А. М. Достоевского (в нем должны были останавливаться приезжие – отец Ф. М. Достоевского во время своих кратковременных наездов в деревню и гостившие родственники, как это было, например, в 1835 году).

Весьма примечательной особенностью усадьбы в Даровом был парк, остатки которого сохранились до нашего времени. В Записках А. М. Достоевского он назван *липовой рощей* (в «Толковом словаре» В. И. Даля «парк» – это и есть «чистая роща, с дорожками, под уходом, для гулянья»). Действительно, усадебный парк в Даровом, в отличие от большинства усадебных «парков» XVIII века (боскетных, в голландском вкусе, называвшихся *регулярными садами*), был именно *парком*, в английском стиле. Такие парки появились в России в начале XIX века (1800-е годы), и мода на них продержалась недолго (до «свидания в Эрфурте», 1806 г., а среди англоманов и позднее, до войны 1812 года), что довольно определенно указывает на время реконструкции усадьбы в Даровом. На время генерального

межевания (1770 год) усадьба имела иную топографию и планировку, наследовавшую усадьбе XVI века, парка в ней еще не было, а был «сад с плодovitыми яблоневыми, грушевыми, сливовыми деревьями», как значится в кадастровом описании («экономическом примечании») Дарового. При перестройке усадьбы в 1800-х годах одна часть бывшего сада (южная) была обращена в чистый парк для гулянья и прихотливо засажена куртинами из гладкоствольных лип, а другая часть (северная), с неровным рельефом, оставлена под плодовым садом, обособленным обваловкой с густой обсадкой крыжовником и имевшим опытно-хозяйственное назначение. Согласно представлениям того времени (в подражание англичанам) это были «мужская» и «женская» половины сада: одна предназначена для мужской рекреации (во время отдыха в деревне от *государственных дел* — для философических прогулок, погружения в размышления или *разсеяния*), другая — для упражнений в домоводстве (женских *затей* в «собственном» саду).

Отец Ф. М. Достоевского, по тому, что мы о нем знаем, был *русским dandy*, англоманом-карамзинистом в духе «дней Александровых прекрасного начала», жена его, мать Ф. М. Достоевского, также была англоманкой и карамзинисткой, заведшей в Даровом и Черемошне *английские* сельскохозяйственные культуры и изъяснявшейся в письмах к мужу стилизованным языком «Тристрама Шенди» и прочих красот Стерна или «Бедной Лизы» Карамзина. И обстановка усадьбы в Даровом, с характерными парком и садом в английском стиле начала века, несомненно, напоминала им о временах юности и как нельзя более гармонировала с душевным настроением семьи Достоевских (примечательно, что будущий писатель запомнился младшему брату играми в *парке* в героев Даниеля Дефо, а позднее

бродящим *по дорожкам парка* с книжкой Вальтера Скотта или его русского подражателя Вельтмана в руке).

Обстановка пребывания Ф. М. Достоевского в Даровом и окрестностях, его мемориальное пространство, помимо усадьбы с парком, садом и прудом включала ближайшую местность, находившуюся против усадьбы, – лесок Брыково, прозванный в семье Достоевских «Фединой рощей», и старый погост с обращенной (в 1821 году) в часовню деревянной церковью Покрова Богородицы и кладбищем при ней. Неотъемлемой частью мемориального пространства были также деревня Черемошняя, место пеших прогулок семьи Достоевских и верховых прогулок подростка Ф. М. Достоевского, и роща «Чермашняя» на краю поля между Даровым и Черемошной. Названия этих урочищ неоднократно всплывают в произведениях Ф. М. Достоевского.

Весной 1839 года отец Достоевского, обремененный малыми детьми, решил вновь жениться, переоформил имение умершей жены на себя и уже сделал предложение соседней помещице, А. Д. Логвиновой (у М. В. Волоцкого, опубликовавшего это известие со слов хорошо знавшей ее племянницы писателя О. А. Ивановой, указана фамилия Лагвенева, но это ошибка: не Лагвенева, а Логвиновы были старинными, с XVI века, каширскими помещиками в Ростовском стане, недалеко от Дарового). Однако в дело вмешалась скорая (и загадочная) смерть. С кончиной отца († 6 июня 1839 г.) имение Даровое и Черемошняя перешло к Достоевским-детям и находилось в опеке (до конца 1852 года), при окончании опеки оно было выкуплено у наследников их опекуном, А. П. Ивановым (зятем Ф. М. Достоевского, мужем его сестры Веры, и записано им на нее).

По смерти А. П. Иванова в 1868 году усадьба и имение опять попали в опеку,

закончившуюся в 1884 году наследственным разделом в семье Ивановых, по которому Даровое и Черемошняя оказались во владении четырех незамужних сестер Ивановых, племянниц Ф. М. Достоевского. По свидетельству современников, они не могли ужиться между собой в одной усадьбе и разделились, так что каждая выстроила себе отдельный дом и завела отдельное хозяйство: три сестры разделили Даровое, поделив парк и сад, а четвертая обосновалась в Черемошне. Позднее одна из сестер покинула Даровое и в ее дом переселилась ее сестра из Черемошни. Раздел имения между сестрами последовал в 1885 году, так что к лету 1886 года в старой усадьбе заканчивалась постройка новых домов ее владелиц. Их мать, сестра Ф. М. Достоевского Вера, не имела доли во владении и жила у своей старшей дочери, Марии. Последняя пережила в Даровом остальных сестер и продолжала жить здесь, уже безвыездно, и после Революции.

В связи с юбилеем Ф. М. Достоевского 1921 года (столетие со дня рождения и сорокалетие со дня смерти) к Даровому оказалось привлечено внимание широкой общественности. Именем Достоевского была названа волость с центром в Даровом и местная сельскохозяйственная артель (с 1926 года – колхоз имени Достоевского). Племяннице Ф. М. Достоевского М. А. Ивановой вернули усадебный сад, отобранный у нее по Декрету о земле в пользу местных крестьян, и назначили государственную пенсию как хранителю мемориальной усадьбы. О Даровом появился ряд публикаций в центральной печати («Известия ВЦИК», «Красная нива», «Новый мир»). Весной 1923 года при личной поддержке председателя Президиума Моссовета Л. Б. Каменева и наркома просвещения А. В. Луначарского усадьба Даровое, «площадью 10 десятин (включая сад на 4,5 десятинах)»,

была «признана неприкосновенным памятником историко-художественного значения», национализирована и принята «в непосредственное ведение Отдела по делам музеев и охраны памятников искусства и старины Наркомпроса», а также «включена в Список охраняемых садов и парков РСФСР». Для оказания методической помощи при организации в Даровом музей-усадьбы мемориальная усадьба Ф. М. Достоевского была вскоре передана в ведение Зарайского музея, а с 16 апреля 1925 года – Зарайского отделения Главнауки Наркомпроса. Однако уже 9 июля 1926 года во исполнение решения Президиума Моссовета от 4 июня 1926 г. № 9589 музей-усадьба Ф.М. Достоевского в Даровом передана из Главнауки в ведение Московского Губмузея.

По смерти в 1929 году М. А. Ивановой музей в Даровом был упразднен, в усадьбе была открыта сельская библиотека, при которой в разные годы находилась литературно-мемориальная «комната Достоевского». Несмотря на отсутствие в усадьбе музея, Даровое оставалось посещаемым литературно-мемориальным местом, было включено во все справочники-путеводители по достопримечательным местам Подмосковья и длительное время было опекаемо ведущими сотрудниками Государственного литературного музея в

Москве (Н. П. Анциферовым, Г. В. Коган). Сохранявшаяся в Даровом память о Достоевском сохраняла за ним значение экскурсионного места, не давала поводов зарости народной тропе к усадьбе детства великого писателя, – даже в те времена, когда при очередной реорганизации дела охраны памятников, в конце 1950-х годов, Даровое «выпало» из списков памятников культуры, состоящих на государственной охране, что привело, при возобновлении здания сельской библиотеки, к утрате старого барского дома (это был, правда, уже не дом Достоевских, но М. А. Ивановой, постройки 1886-87 годов, в характере дачной архитектуры тех лет, поставленный, видимо, на месте гостевого флигеля усадьбы Достоевских).

Повторная попытка музеефикации мемориальной усадьбы состоялась в начале 1990-х годов, когда в Даровом вознамерились возобновить музей-усадьбу Ф. М. Достоевского (на правах филиала Зарайского краеведческого музея) и поставили в повестку дня вопрос о воссоздании усадьбы на мемориальный период. Жизнь, однако, существенно скорректировала эти планы. В настоящее время мемориальная усадьба Ф. М. Достоевского «Даровое» является объектом культурного наследия федерального значения. Но это уже другая история.

## ИСТОРИКО-АРХИТЕКТУРНЫЙ ОПОРНЫЙ ПЛАН УСАДЬБЫ «ДАРОВОЕ»

В рамках проекта реставрации усадьбы Достоевских «Даровое» специалистами ООО «Парковая реставрация» был разработан историко-архитектурный опорный план центрального ядра усадьбы, в котором нашли отражение различные этапы ее развития.

**I этап. Около XII века.** К этому времени на территории будущей усадьбы появились могильники в виде небольших курганов.

Использовались данные георадарного обследования, современные материалы краеведения и семейные предания Достоевских.

### **II этап. 1725 – нач. 1830-х гг.**

1725 г. – посадка лип на двух курганах и сохранившихся до наших дней наиболее старых лип в парке (280 – 285 лет)

1770 г. – Геометрический специальный план Дарового и окрестностей. Данные Экономических примечаний 1770 – 1780 г.

Владельцы – Иван Хотяинцев и его потомки.

На территории сельца Даровое в 1770 – 1780 гг. размещались деревянный господский дом с комплексом хозяйственных построек, липовая роща, фруктовые сады. В прилегающей к сельцу деревне Даровой имелось 6 крестьянских дворов.

**III этап. 1831 – 1839 гг. – мемориальный период.** Данные об усадьбе взяты из воспоминаний А. М. Достоевского, семейной переписки и археологических раскопок.

Владелец – Достоевский Михаил Андреевич.

Первое лето 1832 г. Достоевские жили в небольшой «мазанке» После пожара 1832 г., уничтожившего крестьянские дворы и все усадебные постройки, уцелела лишь «мазанка». В 1832 – 1835 гг. были заново отстроены скотный двор (с конюшней, коровником), людская изба и небольшой флигелек для семьи Достоевских. Заново отстроены все крестьянские избы. Экипажного сарая и бани в усадьбе не было. На речке Уйне был выкопан большой пруд (с карасями и купальней). Сохранились два кургана, обсаженные вековыми липами (места семейных чаепитий), фруктовые сады и место игр детей – густая липовая роща. Рядом с усадьбой существовала любимая юным Ф. М. Достоевским овражистая березовая «Федина» роща (Брыков лесок).

Недалеко от Дарового находились: купленная М. А. Достоевским в 1832 г. деревня Черемошня, куда скакали импровизированные детские тройки и куда Достоевские ходили в баню, село Моногарово П. П. Хотяинцева с церковью Сошествия Святого Духа – место ежевоскресных посещений семьи, старый Нечаевский погост с деревянной часовней Покрова Пресвятой Богородицы и урочище Лоск, куда Федя ходил за орешником.

**IV этап: 1840 – 1926 гг. – постмемориальный период.** Использовались воспоминания А. М. Достоевского, родственников писателя, местных старожилов и археологические исследования.

Владельцы: Вера Михайловна Достоевская, по мужу Иванова, (после выхода усадьбы из опеки в 1852 году), затем, после ее смерти, дочь Мария Александровна Иванова (с 1896 до 1926 года).

К 1887 году была выполнена почти полная перестройка флигеля; появился каретный сарай и некоторые не дошедшие до нас постройки, полностью изменившие архитектурную физиономию места, неподалеку от флигеля был выкопан глубокий колодец. «Мазанка» при Ивановых сохранялась. Липовая роща, фруктовые сады с огородом и пруд оставались без изменений. М. А. Иванова жила в Даровом постоянно с 1918 года.

С 1923 по 1926 год М. А. Ивановой предпринимаются попытки сохранить целостность усадьбы и объявить ее музейной территорией. В парке отмечено «неконтролируемое хищение вековых лип».

#### **V этап. С 1926 – по настоящее время.**

В 1926 году дом оказывается в распоряжении колхоза.

За нехваткой материала была разобрана людская, веранда стала закрытой пристройкой. Дом использовали под библиотеку. От мазанки к этому времени «не осталось и следа».

В 1993 году установлен памятник Ф. М. Достоевскому (скульптор Ю. Ф. Иванов) и открыта небольшая музейная экспозиция во флигеле.

Элементы растительности и планировки каждого этапа показаны на плане своим цветом, что позволяет легко ориентироваться в происходивших изменениях. Наибольшую ценность из указанных этапов представляет третий (мемориальный). Данные полученных изысканий будут учтены при разработке генплана усадьбы.

**АНАЛИЗ ИСТОРИЧЕСКОГО ОБЛИКА  
УСАДЬБЫ В ДАРОВОМ 1832 г.  
МЕМОРИАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫЙ КОМПЛЕКС  
ИМ. Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО:  
мечты и реальность**

**I. ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ.**

«Чермашня и Даровое – это погибающий музей Федора Михайловича Достоевского; всеми брошенный и оставленный; домик разрушается, в усадьбе грязь и разорение. Мы всегда плохо хранили память своих великих соотечественников; кажется, мы особенно небрежно относимся к памяти Достоевского. Будет невознаградимой потерей гибель этого деревенского памятника Достоевскому, находящемуся в русской крестьянской глуши, среди Тульской и Рязанской равнины».

Эти слова, написанные 84 года назад, взяты из очерка «Сельцо Даровое в жизни и творчестве Ф. М. Достоевского», принадлежащего одному из замечательных сынов зарайской земли – Ивану Петровичу Перлову. Очерк был написан им в 1925 году и приурочен к 105-летию со дня рождения писателя.

Но и сегодня, спустя без малого столетие, в Даровом мало что изменилось к лучшему. Ситуация могла бы показаться совсем безнадежной, если бы не чудом уцелевший ландшафт усадьбы, сохранивший наиважнейшие ориентиры, позволяющие осуществить «привязку» к ним тех или иных объектов, изображенных на исторических фотодокументах или названных в литературных источниках, в частности, это курганы с липами и строение, которое принято называть флигелем, по аналогии с тем, который был поставлен Достоевскими после пожара в 1833 году. Эти

ориентиры и подали нам надежду на то, что воссоздание исторического облика усадьбы Достоевских – не такое уж фантастическое дело.

При первом приближении к вопросу об историческом облике усадьбы, при первых попытках собрать свидетельства старожилов о запомнившихся им усадебных строениях выяснилось следующее: чаще всего «свидетели» – пожилые деревенские люди – не знали настоящей истории усадьбы и были убеждены, что та или иная постройка была «барского» происхождения. Тем более не могли они знать о перестройках или переделках того или иного объекта, который был возведен за рамками не обозримой для них исторической ретроспективы. Таким образом, картина, сложившаяся из рассказов жителей, оказалась не только противоречивой, но и многослойной.

Ввиду этого нам пришлось отказаться до времени от каких-либо окончательных умозаключений по этому поводу, дабы позволить процессу «отстояться», дать собственной интуиции возможность определиться в методах поиска верных путей на пути к истине. Нам кажется, не много найдется желающих, способных отрицать роль интуиции в исследовательском деле. Между тем время само по себе весьма способствовало тому, что образы исторических фотодокументов, литературных источников, рассказы местных жителей (как сомнительной достоверности, так и обос-

нованные), стали очищаться от шелухи, складываться в некую хронографически выверенную логику развития усадьбы вплоть до конца 60-х годов XX века, когда флигель был использован уже в качестве библиотеки для колхозников. Но и библиотека, включавшая в себя бесценное наследие М. А. Ивановой, – в том числе и издания сочинений (по свидетельству И. П. Перлова) Достоевского, надо полагать, еще прижизненные, – и библиотека эта была упразднена.

Итак, нам показалось возможным исследовать ретроспективу архитектурных «наростов» XIX – XX столетий и увидеть по-новому то, что так четко и достоверно рассказано и описано у А. М. Достоевского в его книге «Воспоминания». Почему же нельзя было сразу все это «увидеть» и расписать? Можно ответить на этот вопрос так: наверное, нужно было прожить со всем этим какое-то время, осознать себя в том историческом контексте, даже, может быть, стать частью тех исторических персонажей, которые обитали тут и чьи тени сопровождали нас незримо в наших поисках. Нам кажется, что они – эти тени – помогали нам не сбиться с пути, и потому мы сочли необходимым предать гласности все, что кажется нам важным для работы по воссозданию исторического облика усадьбы, иначе «будет невознаградимой потерей гибель этого деревенского памятника Достоевскому, находящемуся в русской крестьянской глуши...»

Наша задача сегодня – с наибольшей достоверностью представить образ той усадьбы, которую Достоевские увидели весной 1832 года. С Богом.

## II. УСАДЬБА ДАРОВОЕ 1832 г. МАЗАНКА.

Первое, что увидели Достоевские, приехав в Даровое в свое первое лето, – это приятную живописную местность и «маленький плетневый, связанный глиною

на манер южных построек, флигелек... из трех небольших комнаток» (здесь и далее даны номера страниц из книги: Достоевский А. М. Воспоминания. М.: АГРАФ, 1999. С. 55), который тихо светился белеными стенами посреди ярко освещенной солнцем липовой рощи. Заметим, что скромный домик – «мазанка» – явился самым ярким впечатлением для вновь прибывших и таковым, судя по всему, и остался для них на всю жизнь. Заметим также, что местоположение нового жилища описано очень точно: «около помянутого выше нашего домика, который был крыт соломой, были расположены два кургана или две небольшие насыпи, на которых росло по четыре столетних липы, так что курганы эти, защищенные каждый четырьмя вековыми липами, были лучше всяких беседок и служили нам во все лето столовыми, где мы постоянно обедали и пили утренний и вечерний чай» (с. 55). Эти же курганы упоминаются несколькими страницами позже в связи с причинами, по которым во время пожара 1833 года мазанка уцелела: «...окруженная двумя курганами, была защищена вековыми липами...» (с. 62).

Совершенно точные ориентиры, очень четко названные дважды, позволяют с высокой точностью определить не только местоположение мазанки относительно курганов, но и ее приблизительную длину.

Ширина мазанки абсолютно неизвестна, но представляется не шире 3-х метров, включая толщину стен, с двух сторон.

Добавим, что домик «был крыт соломой» (с. 56), вспомним, что деревенские дома того времени были защищены от холода завалинкой. О низеньких окошках сам Федор Михайлович свидетельствует устами своего литературного персонажа: Варенька Доброселова («Бедные люди») пишет: «Как я любила осень в деревне! ...В печке опять трещит огонь; подсядем

все к самовару, а в окна посматривает продрогшая ночью черная наша собака Полкан и приветливо махает хвостом. Мужичок проедет мимо окон на бодрой лошадке в лес за дровами».

В. С. Нечаева в своей книге «Ранний Достоевский» (М.: Наука, 1979), подчеркивая тесную связь воспоминаний Вареньки с жизнью детей Достоевских в деревне, с их бытом, укрепляет нас в уверенности, что Достоевский, говоря о том, что дворовая собака могла заглянуть в окошко жилища, имеет в виду именно мазанку. Она пишет: «Низенький усадебный домик таков, что Полкан мог заглядывать в окна». Но лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать.

Года три назад ряд промыслительных, если так можно выразиться, обстоятельств привел нас в Государственный литературный музей. Заместитель директора музея П. Е. Фокин любезно откликнулся на мою просьбу показать все, что может иметь отношение к Даровому. Старинные фотографии сменялись на мониторе одни другими. Надежды, что сохранилось хоть какое-то изображение мазанки, почти нет, но есть Бог!

Я вижу на экране компьютера флигель Достоевских конца XIX века, изображение которого мне приходилось видеть раньше в фондах Зарайского историко-художественного музея. Флигель-то тот, да фотография другая – справа от флигеля ясно видим торец и часть стены белого низенького домика. На стене домика, обращенной к зрителю, четко видно окошко со ставнями, расположенное почти над завалинкой, очень низко от земли. За ответом на вопрос, откуда фотография, меня послали к заведующей фондами – Т. Ю. Соболю. Любезнейшая Татьяна Юрьевна поведала мне, что фотография была передана в архив самой Анной Григорьевной Достоевской и имеет инвентарный

номер 35715. Возможно, фотография была сделана в ее приезд в Даровое с детьми в 1884 году. К тому времени хозяйка усадьбы Вера Михайловна Иванова, вступившая в права наследства летом 1852 года, достаточно серьезно «отредактировала» внешний вид усадьбы. Но это уже тема отдельного разговора. Мазанка – а это, без всякого сомнения, она – уже покрыта железом и сияет белизной. Если продолжить линию дома вправо до необходимого размера, «заменить» железную крышу на соломенную, можно получить верный образ этого строения. А угадав предназначение комнат, мы угадаем и расположение окошек. Конечно, не с точностью до сантиметра, но при этом мы сможем максимально приблизиться к историческому образу.

### III. УСАДЬБА ДАРОВОЕ 1832 г. СКОТНЫЙ ДВОР.

Второй объект усадьбы – скотный двор – упоминается в книге А. М. Достоевского в связи с пожаром. Упоминается только однажды, но сведения, содержащиеся в этих нескольких строчках, бесценны для нас.

*«Вся усадьба представлялась пустырем, кое-где торчали обгоревшие столбы. Несколько обгоревших лип около сгоревшего скотного двора тоже обгорели» (с. 62).*

*«Свой скотный двор тоже поставили новый...» (с. 62)*

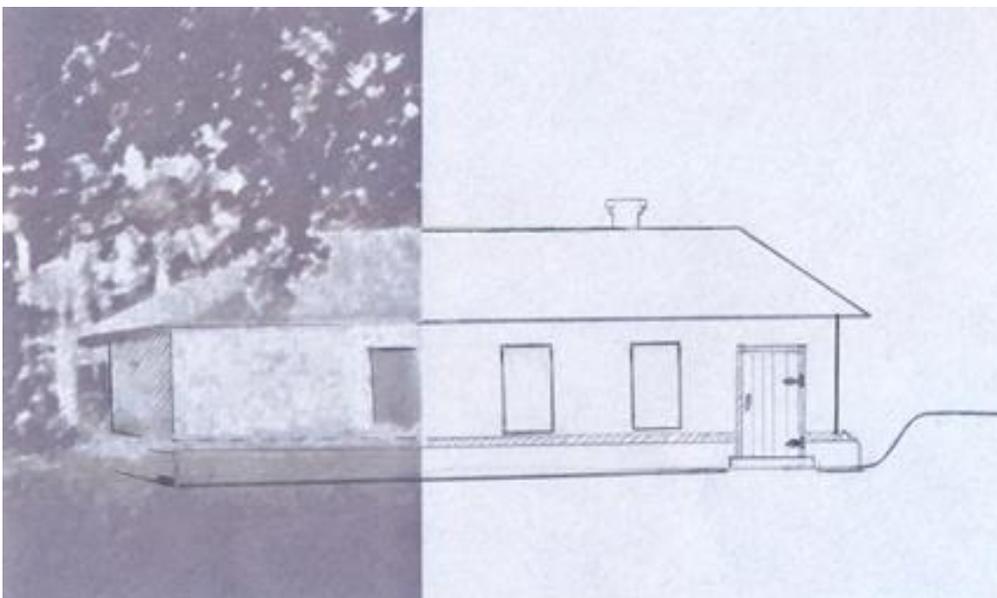
Таким образом, когда летом 1832 года Достоевские впервые ступили на землю Дарового, они увидели только эти два строения, стоящие в роще:

1) «Маленький плетневый, связанный глиною на манер южных построек, флигелек ... из трех небольших комнаток» (т. е. то, что мы называем мазанкой), который «был расположен в липовой роще, довольно большой и тенистой»;

2) старый скотный двор, который, как выше упоминает А. М. Достоевский, годом позже сгорел во время пожара.



Эта фотография была передана в архив Государственного литературного музея самой Анной Григорьевной Достоевской и имеет инвентарный номер 35715. Возможно, фотография была сделана в ее приезд в Даровое с детьми, в 1884 году. В.М. Иванова, вступившая в права наследства летом 1852 года, достаточно серьезно «отредактировала» внешний вид усадьбы. Мазанка уже покрыта железом и сияет белизной.



Виртуальная модель усадебного флигеля (мазанки). Выдержана в пропорциях, заданных снимком и обусловленных расстоянием между курганами, что дает основание судить о его максимальной достоверности, исключая возможность разнотолков. (Если «заменить» железную крышу на соломенную, можно получить законченный образ этого строения).



Эта изба в Даровом была снесена последней несколько лет назад.  
Она поможет оживить детали усадебного флигеля представленного выше.  
(Фото С. Петрухина)



Скотный двор Достоевских, поставленный на месте сгоревшего годом позже. Несомненный его аналог. Конец 80-х гг. – начало 90-х гг. XIX века (датировка автора).  
Из художественного фонда музея «Зарайский Кремль». Местоположение обозначено на схеме, данной ниже.

В 1833 году в Даровом случится пожар, после которого на обновленной усадьбе появятся 4 новых объекта. Но этот и более поздний периоды жизни усадьбы, как и другие хозяйственные строения – конюшня, рига, амбары – будут освещены нами в особом исследовании, которое выходит за рамки формата конференции. Его мы надеемся представить отдельно изданной брошюрой.

### МЕМОРИАЛЬНО – КУЛЬТУРНЫЙ КОМПЛЕКС им. Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО: мечты и реальность

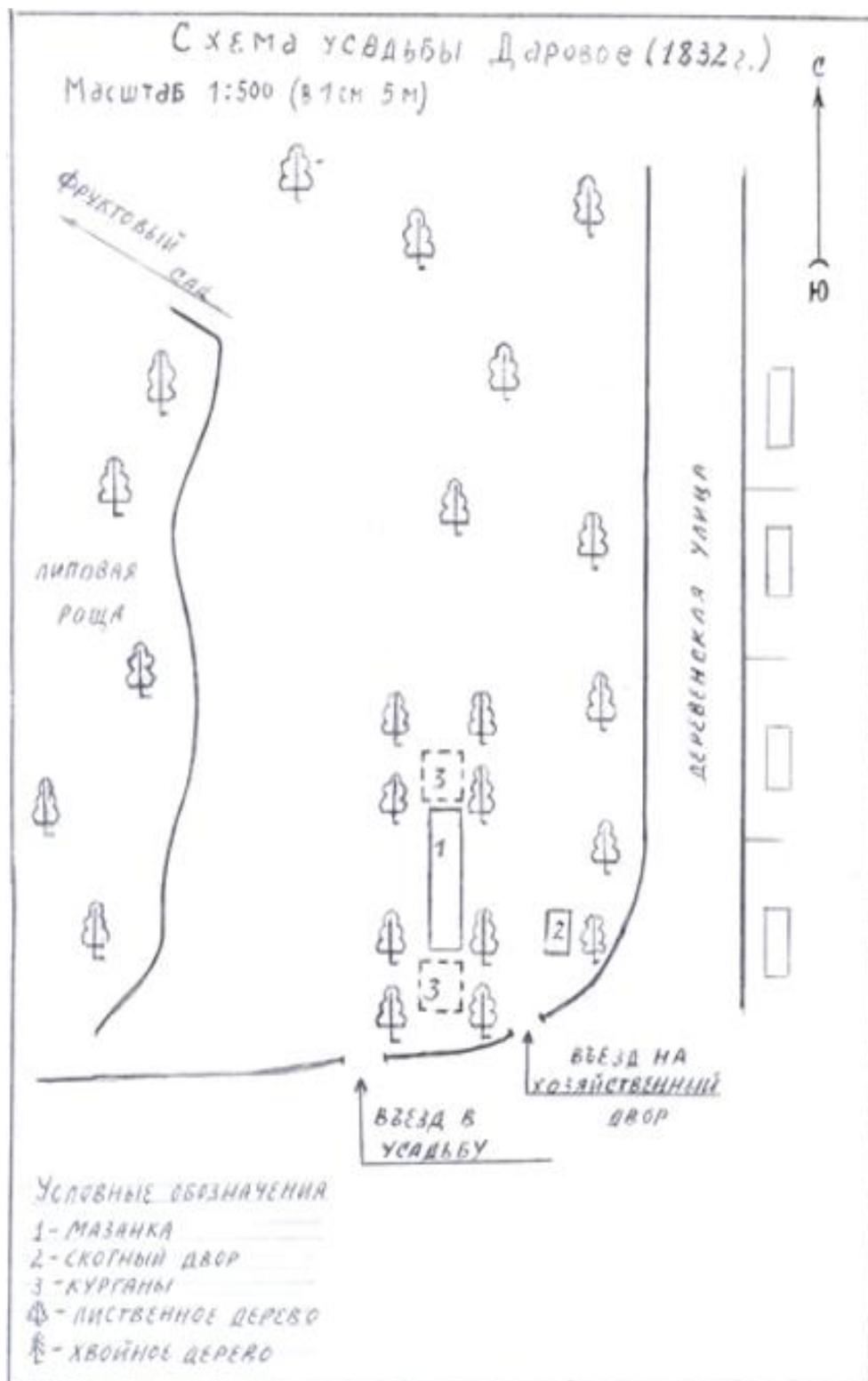
Отрадно видеть, что внимание к проблемам музея-усадьбы в Даровом со стороны Коломенского педагогического института и, в частности, инициатора и руководителя конференции В. А. Викторovichа способствует поддержанию в усадьбе и парке относительного порядка. Но вряд ли даже вновь воссозданная усадьба сможет полноценно существовать, не имея некоего Центра, который мог бы обеспечивать его развитие и процветание.

Музей обладает громадным просветительским, историко-литературным и духовным потенциалом, который мог бы позволить ему занять достойное место в ряду выдающихся музейных центров России. Вот уже более 170 лет земля, которую завещал нам Федор Михайлович Достоевский, остается невостребованной. А желающих посетить эти святые места становится все больше. Даровое стало неким мистическим центром в биографии писателя, оно продолжает оставаться им и сегодня.

В свое время мною была предложена руководству музея «Зарайский Кремль» схема развития музея-усадьбы. Она предусматривает создание мемориально-культурного комплекса, который вобрал бы в себя и объединил все многообразие ее

исторических ликов и открыл новые возможности не только для культурной и просветительской работы, но и для полноценного, насыщенного яркими впечатлениями пребывания стремящихся сюда людей. Центром такого комплекса должен стать ДОМ ДОСТОЕВСКОГО, который мог бы принять и разместить многочисленных паломников. Здесь их угостят блинами, предложат посмотреть видеофильм о Даровом, а также лучшие фильмы, созданные кинематографистами мира по произведениям Достоевского, поработать с книгами в библиотеке, встретиться с деятелями культуры, а вечером послушать в концертном зале прекрасную музыку. Представляется необходимым создание в нем художественной галереи. Известно, что Зарайск – город художников, музыкантов, поэтов, скульпторов, мастеров прикладного искусства, и можно не сомневаться, что художественные экспозиции, будучи связанными с темой Достоевского, несравненно расширят рамки культурно-просветительской работы музея.

Создание такого комплекса, конечно, не может обойтись без вновь выстроенной часовни – этого символа непреходящих духовных ценностей, без которых немыслимо представление о творческом наследии писателя. Как неразделимы Достоевский и Россия, так неразделимы Достоевский и Православие. Использование при этом возможностей приусадебного ландшафта в значительной мере дополняет и расширяет значение Дарового как духовной родины Достоевского. Просторный луг, прекрасный парк с аллеями, большой фруктовый сад, пруды, великолепная панорама полей, лесов и перелесков – все это служит уникальным фоном для создания здесь интересных форм досуга, позволяющих по достоинству оценить это «маленькое и незамечательное место»: *обзор местности с высоты вращающейся*



Настоящая схема отражает местонахождение основных усадебных объектов на период 1832 года.

*смотровой площадки, катание на лошадях, конюшня для которых могла бы размещаться на историческом месте, катание на лодках, купание в пруду с оборудованной купальней, как это было при помещиках, чаепитие на природе – по соседству с тем местом, где обедали и пили чай Достоевские. Одним словом, все прелести летнего отдыха, которыми было наполнено детское бытие Феди Достоевского, будет дано пережить всем, кто приедет сюда вслед за любимым писателем спустя 170 лет. Правда, зимой Федору Михайловичу здесь бывать не приходилось, но зима в Даровом – это окошко в сказку. Поэтому схема развития предусматривает здесь совсем не скучные каникулы на лыжах и коньках, катание с гор на санках и на розвальнях, запряженных в тройку лошадок с залихватным колокольчиком. «Нет ничего фантастичнее действительности», - эту мысль открыл однажды для себя будущий гений и стал тем Достоевским, которого знает теперь весь мир.*

Хотелось бы надеяться, что люди, от которых может зависеть дальнейшая судьба музея-усадьбы в Даровом, оценят по достоинству многообещающую коммерческую сторону дела, которая не только позволит заложить экономическую базу для его развития и процветания, но и обещает серьезную прибыль. При условии создания такого Центра Даровое могло бы стать местом международного туризма и культурного обмена с целью изучения творчества писателя, нашей истории и национальных традиций. В этой связи необходимо основательно проработать проблему перемены статуса музея-усадьбы на самостоятельный мемориально-культурный комплекс государственного значения. Думается, только в этом случае дело может сдвинуться с мертвой точки. Упустить такую возможность сейчас, когда во всем мире наблюдается повышенный интерес к русской культуре, и особенно к творчеству Ф. М. Достоевского, было бы непростительно.

## ФОЛЬКЛОРНАЯ ЭКСПЕДИЦИЯ В ДАРОВОЕ И ОКРЕСТНОСТИ (2006 — 2009 гг.)

Фольклорная экспедиция проходит под моим руководством уже 4-ый полевой сезон. За это время удалось обследовать не только само село Даровое, но и Моногарово, Черемошню, Назарьево, Хлопово, Истомино, Комово, Журавну, Фёдоровку.

В некоторых из этих сёл мы работали несколько раз, посещая наиболее выдающихся рассказчиков из года в год, исследуя их репертуар и вариативность текстов. В других успели только начать работу, оставив продолжение на новые периоды.

Было бы очень затруднительно рассказать обо всех наблюдениях, обо всех рассказчиках и обо всех находках. Поэтому я остановлюсь на самых общих посылах, каждая из которых могла бы быть развернута в отдельный и весьма продолжительный доклад.

По своему этнологическому типу и говор Дарового, и типы крестьянских построек, безусловно, тяготеют к южно-русским, хотя встречаются и откровенно северно-русские образцы. Так чаще всего перед нами дома, которые прежде были накрыты соломенными крышами (фотографии найдены). Жильё и скотный двор находятся в отдельно стоящих помещениях, не соединённых друг с другом. Северная или северо-восточная стена, как полагают жители, «для тепла» обмазана глиной поверх дранки. Такая обмазка часто встречается в деревнях южной России, особенно Слобжанщины, где она является репликой на украинскую технологию построения крестьянских подворий. Однако застекленные веранды, несимметричные формы жилища не характерны ни для украинских, ни для

южнорусских построек. Замечено тяготение к посадке возле дома наряду с елью липы, между тем как в Подмоскowie предпочтению чаще отдаётся березе.

По своему фонетическому строю говор Дарового и окрестных сел слабо-якающий и икающий, с фрикативным «г», что роднит его с южнорусскими говорами. Названия предметов крестьянского быта одинаковы с рязанскими диалектами, а также большой группой южно-русских диалектов.

При записи фольклорных материалов мы старались выяснить прежде всего основные праздники, которые отмечались в том или ином селе, а также круг обрядов, действий и текстов, сопровождавших их.

Основными оказались престольные праздники. Причем даже неверующие уверенно произносили их названия, в том числе и в тех случаях, когда не могли объяснить событий, в честь которых этот праздник установлен.

Рождественский цикл праздников характеризуется колядованием в прошлом и новейшем времени. Гаданием о женихе — на протяжении всего периода, который запомнили информанты, в том числе со слов своих бабушек и дедушек. Вертепные действия оказались повсеместно неизвестными. Тексты колядок передаются, хотя и неуверенно. Чаще всего называются лишь отдельные строчки из колядок. Записать исполнение колядки не удалось.

Весенние праздники группируются вокруг Пасхи. В это время молодёжь гуляла в лесах или рощах, где устанавливали качели для девушек. Обряд качания на качелях традиционен и не раз описан в литературе

и изображен художниками прошлых веков. На сидении, подвешенном между деревьями (обычно берёзами или липами), садилась девушка, а юноши раскачивали её за привязанную к сиденью веревку. Известны случаи совместного катания на качелях парня и девушки. Впрочем, они относятся к 20 – 30 годам 20 века. Интересно, что жительницы Черемошни замечают, что они ходили в усадебный парк Достоевских (судя по всему в аллею, ведущую к нему), где и устраивали игры.

Катание яиц на Красную горку в Даровом превратилось в хождение в рощу, где девушки готовили яичницу. Как известно, подобный обычай в других местах относится к числу троицких. В самом деле, о нем рассказывали нам только в Даровом, в других поселениях его четко относят к числу троицких. Например, в Назарьеве девушки на Троицу ходили в сиреневую рощу, в Федоровке или Истоминке собирались на специально отведенном для этого месте, где устраивалась и ярмарка. Несмотря на то, что исконно троицкие обряды чисто девичьи, в советский период стало допустимым участие в них юношей и даже женатых мужчин. Может быть, поэтому самый таинственный обряд похорон кукушки неизвестен, но сохранились обычаи «водить березку» или «водить липку».

Выявить какие-либо черты осенних обычаев не удалось. Они сочетаются в сознании одних с церковным праздником Воздвижения Креста Господня (27 сентября), когда всё начинает «сдвигаться»: урожай с полей сдвигается, птицы на юг сдвигаются и т. д. В сознании же других дни окончания сельскохозяйственных работ сочетаются с Октябрьскими праздниками.

Выявить специфические фольклорные памятники, связанные с обрядами, оказалось невозможным. Все информанты говорят, что на их памяти такого деления не

существовало. Одни и те же песни могли исполняться во время застолий по поводу любого праздника, в том числе и советского. Среди этих песен в репертуаре современных жителей обследованных сёл отмечаются «Шумел камыш», «Хаз-Булат удалой», «За грибами в лес девицы»... Все услышанные нами песни имеют в основе балладный сюжет, нередко сложены в силлабо-тонической системе, с четко прослушиваемыми рифмами на конце строк. Нередко тексты восходят к литературным источникам. Особенно интересны городские баллады периода Великой Отечественной войны, повествующие об измене жены воину-мужу. В этом случае отцу помогает его дочь. Интересно, что характерная для баллады развязка в виде убийства изменницы-жены то ли и в самом деле неизвестна певицам, то ли сознательно купируется ими.

Вероятно, в силу близости сюжетов, среди исполненных нам баллад оказалась и тюремная с известным сюжетом — молодой человек страдает от своей злодейки-судьбы и воспринимает расстрел как единственное благо, которого он ждёт.

Среди семейных обрядов наиболее чётко удерживается в памяти и живом бытовании свадьба. Она традиционна по композиции и репертуару, состоит из двух, реже — трёх частей. Первый день празднуют в доме жениха, выкупается «место», продаётся девичья красота (её символизирует платок или берёзка). Все информанты отмечают, что жених и невеста должны ехать на лошадях, украшенных лентами и «колкольцами». Число лошадей (одна или пара) зависело сначала от достатка семьи, а после коллективизации от достатка колхоза. Однако все отмечают, что на тройках не ездили никогда. В первый же день гостей и участников свадьбы «обыгрывают», то есть величают или корят.

Из наиболее старых свадебных песен следует отметить, записанные в деревне Хлопово «Бочоночек по погребу катается» и величальные песни, которые помнятся лишь в очень незначительных фрагментах, кроме величальной песни для маленькой девочки «Миленький мой цветок». Эту последнюю информант М. В. Воробьева исполнила полностью, причем запись была повторена и на следующий год.

Второй день свадьбы отмечен приходом к молодым ряженных, чтобы «искать ярку». Установились четыре постоянных персонажа этого действия: хозяйка (или бригадир), старый пастух (всегда изображается женщиной), милиционер и врач. Хозяйка, мать невесты, заявляет о пропаже «ярки». Пастух оправдывается тем, что очень стар и не уследил. Милиционер находит «ярку» в доме жениха. А врач осматривает её, обнаруживая нанесённый ей ночью изъяз. За что милиционер и требует от родителей жениха компенсации. Но так как родители жениха кормили невесту, то и семья невесты оказывается должна бутылку водки семье жениха. В результате водка распивается обоими семьями вместе, а молодые отправляются в дом невесты. Здесь их встречают неприличными частушками. О существовании специальных охальных песен некоторым информантам известно, но тексты уже забылись. Они вытеснены частушками неприличного содержания, которые могут слушать только семейные люди. Таким образом, исполнение таких произведений означает переход жениха и невесты в категорию взрослых.

Тему родильных обрядов ещё надлежит разработать. Судя по некоторым обмолвкам информантов, они существуют.

Серия колыбельных песен свидетельствует о том, что в прошлом и этот вид фольклора был хорошо известен, хотя сей-

час он сильно редуцирован до двух-трёх текстов.

Погребальные обряды почти не имеют вербального выражения. Плачи почти не исполняются. Остаются только чтения псалмов, раздаривание платков или полотенцев гостям.

Особо отметим то, что удалось выявить несколько культурных страт, которые также следует изучить. С начала 20 века начинается переселение людей из деревни в город, с окраин в центр. Так уже в 1913 году в селе Хлопове оказалась большая группа переселенцев из Западной Украины. Их потомки до сих пор осознают друг друга и осознаются потомками местных жителей как «хохлы». Интересно, что в семьях «хохлов» наиболее полно помнят местную фольклорную традицию. Как говорила М. В. Воробьева, ей это интересно, потому что она может сравнить манеру исполнения дома и здесь, родителей и местных. Свободно говоря по-русски и по-украински, потомки переселенцев не путают языки, не создают «суржик», как это можно было бы предположить. Интересно, что в украинской речи потомков переселенцев отсутствует «г» фрикативное. По мнению украинской исследовательницы Ю. В. Патлань, которая консультировала нас, это явление связано с тем, что они потомки западных украинцев и отражают львовскую диалектную фонетику.

В связи с гражданской войной, коллективизацией, строительством новых заводов, Великой Отечественной войной по изучаемым землям прокатились новые волны переселенцев. Это прежде всего южно-русские: пензенские, рязанские, калужские жители. В их домах находятся предметы быта, вывезенные с исторической родины, кроме того, они также неплохо владеют местной традицией. Некоторая доля

приходится на сибиряков, но они мало знакомы с традиционным для Зарайского края фольклором. Можно предположить, что это произошло в силу их позднего переезда, когда местные черты были отчасти утрачены, а отчасти не воспринимались как культурные ценности.

Последнее подтверждается и рассказом старой женщины, которая переехала в Журавну из Зарайска. Она ничего не захотела рассказать про фольклор, напомнив нам, что ей это глубоко чуждо, ибо она сама образованная и не приучена слушать деревенские рассказы. И это при том, что на самом деле она помнит топонимические легенды, хорошо разбирается в приходских праздниках, знает свадебные обряды.

Интересно, что подпитка краеведческих знаний у молодёжи происходит не со слов старших, а из книг, СМИ, лекций преподавателей в институте. В этом мы убеди-

лись, побеседовав с 20-летней коломчанкой, родом из Черемошни. Зная, что говорила её бабушка, она не считает бабушкины рассказы ценными, а передаёт известное ей из официальных источников. В силу их малочисленности уверяет, что ей ничего не известно. Однако стоит подсказать ей: «а что бабушка говорила?», как она начинает рассказ, соответствующий черемшинской традиции.

Дальнейшая работа, бесспорно, должна идти как по линии дальнейшего сбора фольклорных текстов, так и по линии более тщательной разработки различных культурных страт. Было бы интересно проследить, что с ними происходит дальше. Когда и в каком поколении «своя» и «заимствованная» культуры перестают восприниматься таковыми и начинают прочитываться исключительно как явления одной народной традиции.

## СЛЕДСТВЕННЫЕ МЕРОПРИЯТИЯ ПО ДЕЛУ О СМЕРТИ М. А. ДОСТОЕВСКОГО В КОНТЕКСТЕ КРИМИНАЛИСТИКИ ТОГО ВРЕМЕНИ

С появления воспоминаний Л. Ф. Достоевской (1920) и – в какой-то степени – А. М. Достоевского – смерть М. А. Достоевского стала стабильно квалифицироваться как убийство, совершенное его собственными крестьянами. Такая интерпретация нашла свое место в работах И. Нейфельда, З. Фрейда, В. С. Нечаевой. Однако после обнаружения Г. А. Федоровым в 1975 г. архивных материалов, характеризующих ход следствия, имевшая место однозначность сменялась дискуссией, которая нашла свое воплощение в статьях В. Я. Кирпотина, И. Л. Волгина. При этом главным доводом в защиту версии об убийстве стала якобы невозможность обнаружения следов фальсификации в бумагах «николаевского суда» (В. С. Нечаева).

Материалы, обнаруженные Г. А. Федоровым, не были охарактеризованы им с источниковедческой точки зрения, да и остаются неохарактеризованными до сих пор. Возможно, именно поэтому В. С. Нечаева восприняла их как некие обрывки следственного дела. Между тем, перед нами «Журналы» Каширского уездного суда за 1839 и 1840-е годы. Они велись в хронологическом порядке в течение календарного года и предназначались к вечному хранению. В Журналы заносилась квинтэссенция любого документа, приложенного к делу. Так как Журнал был синхронным явлением, в котором соседствовала информация по параллельно идущим делам, то может быть поставлен и решен вопрос о транспарентности принимаемых Судом

решений сделанным заключениям, а также аналогичным прецедентам в других делах. Кроме того, особые вопросы вызывает:

- а) возможности криминалистики 1-й половины XIX в. для раскрытия убийств;
- б) правдивость медицинского заключения;
- в) объективность следствия.

В фольклорных записях, сделанных в 1920-е гг. Д. А. Стоновым и В. С. Нечаевой, равно как и в записках Л. Ф. Достоевской, упор так или иначе делается на специфику убийства, не оставившего следов, а потому не замеченному медиками. В «Воспоминаниях» А. М. Достоевского содержится предположение о взятке, данной крестьянами, чтобы уйти от наказания за совершенное убийство. Им же делается предположение, что родственники самого М. А. Достоевского не были заинтересованы в расследовании, поскольку последнее грозило высылкой всего мужского населения имения, а значит, разорением. Последнюю версию берет на вооружение В. С. Нечаева. В докладе предполагается подробно рассмотреть указанные проблемы.

А) Приводимые в воспоминаниях и фольклорных записях сценарии убийства сходятся в одном: убийство было «без знаков». При этом приводятся следующие версии: 1) удушение подушкой (Л. Ф. Достоевская), 2) отравление алкоголем (Д. Стонов), 3) болевой шок через пережатие артерий фаллоса (В. С. Нечаева). К 1839 г. российская криминалистика уже знала два судебно-медицинских учебника:

адаптация к русской почве штабс-лекарем Брыковым «Судебной медицины» Лесье, Ренара, Лесне и Рие (Санкт-Петербург, 1823), «Краткое изложение судебной медицины» С. А. Громова (СПб., 1838), а также постоянную криминалистическую рубрику в «Военно-медицинском журнале», в котором, в частности, печатались статьи Г. И. Блосфельда (обобщены в монографию «Начертание судебной медицины для правоведов»; Казань, 1847). Указанные пособия однозначно свидетельствуют: ни один из названных сценариев не может претендовать на то, чтобы обойтись «без знаков». Так, удушение подушкой, действительно, не оставляя внешних следов на теле, сопровождается общими признаками удушения – разрывом легочных сосудов (Громов, с. 316 – 319). Отравление алкоголем проявляется в спиртовом запахе, идущем от мозга и иногда желудка (Громов, с. 431 – 433; Блосфельд), а в случае насильственного вливания спирта — в травматическом поражении полости рта и губ. Наконец, повреждение «наружных детородных органов» проявилось бы синяками в силу «нежности и чувствительности их сложения» (Громов, с. 304 – 305). Таким образом, теоретические возможности для выявления убийства у судебной медицины того времени имелись. Но остается возможность подкупа медика с целью дачи неправильного заключения.

Б) Как правило, медицинские бумаги при фальсификации дел не подделывают, поскольку они наиболее легки в проверке (ср.: К. Келли). К 30-м годам технология медицинских действий была более чем четко формализована: врач работал независимо (в присутствии лишь помощника-фельдшера, станового и понятых), ему рекомендовалось делать записи прямо по ходу вскрытия; тело после вскрытия предписывалось «обернуть в толстое полотно»

с приложением «печати полицейского чиновника». Тем самым обеспечивалась возможность эксгумации и повторного анализа. Рапорт медика подлежал обязательной оценке и утверждения Губернской врачебной палатой.

По поводу тела М. А. Достоевского Тульская губернская врачебная палата обсуждала и утверждала отзывы сразу двух врачей: назначенного Каширским уездным судом Шенкнехта и вызванным сразу после инцидента (похоже, для оказания помощи) зарайским доктором Шенроком. Причем отзыв Шенрока должна была обсудить и Рязанская губернская врачебная палата, поскольку имел место смертельный исход, а Зарайск относился к Рязанской губернии. Таким образом, оба отзыва должны были оказаться абсолютно соотносимыми, чтобы не была назначена эксгумация. Последнее становится очевидным, если учесть, что к отзыву Шенрока обратились на стадии доследования, после заявления ротмистра Лейбрехта, будто бы он слышал, что имело место убийство.

Тот факт, что рапорт Шенрока не был приложен сразу, легко объясним. Во-первых, Шенрок не был уполномочен судом, следовательно, не мог априори выступать как субъект следствия (Брыков, с. 117). Во-вторых, он был представителем властей другой губернии, и его вмешательство могло иметь место лишь в экстренной ситуации, связанной с попыткой спасения жизни человека (Громов, с. 40). В-третьих, он прибыл сразу после смерти, но никто не имел право производить вскрытие прежде истечения 24 часов с момента фиксации смерти (Громов, с. 47). Столь же объяснимо (причем этот факт проясняет статус Шенрока по отношению к М. А. Достоевскому), почему отзыв обязали приложить. Показания «чужого» врача требовались, если он был лечащим врачом, т. е. когда-

либо при жизни «пользовал» умершего (Громов, примеч. на с. 42 – 43). Участвовать во вскрытии, однако, такому врачу было категорически запрещено, чтобы сохранить возможность независимой оценки качества лечения.

Следовательно, контроль за врачебными действиями, независимость экспертизы, формализованность рапорта, возможность эксгумации позволяли предотвращать медицинскую фальсификацию. В случае подкупа врачу было бы гораздо «безопаснее» отказаться от вынесения суждения, дав просто туманное описание, предоставив формулировать выводы непосредственно Врачебной палате. Но у нас не такая ситуация. Шенкнехт однозначно заключил, что смерть наступила от «апоплексического удара». Но может быть имела место взятка, данная самим следователям, которые «нажали» на врача?

В) Фальсифицированное следствие важно было бы закрыть как можно быстрее. В тот момент, когда поступила жалоба Лейбрехта, сообщившая об убийстве, дело находилось на утверждении Тульским гражданским губернатором. Не было нужды возвращать его на доследование и давать ход жалобе, подрывающей фальсификацию. Но это было сделано. Доследование сильно расширило список лиц, знакомых с делом (гражданский губернатор, генерал-губернатор, Тульская врачебная палата, Рязанская врачебная палата, Московская управа благочиния). Причем для допроса няни Алены Фроловны, присутствовавшей в Даровом в момент смерти М. А. Достоевского, в Московскую управу благочиния отсылается полная копия следственного дела (с очной ставкой Лейбрехта и Хотяинцева, с указанием на предсмертный крик М. А. Достоевского, с замечаниями ревизионеров, с медицинскими бумагами и т.д. и т.д.). Со всеми этими доку-

ментами «фальсификаторы» решились свободно ознакомить независимого от них московского следователя.

Кроме того, слишком многих надо было подкупать: от зарайского врача Шенрока, временного отделения, ведшего расследование, до членов Каширского уездного суда и гражданского губернатора, а также генерал-губернатора, утвердившего окончательный вердикт. Причем к появлению первых московских родственников в усадьбе (через три недели) следственные действия уже завершились и дело лежало на столе у гражданского губернатора. А подкупать надо было быстро. Кто подкупал – разоренные крестьяне?

Для подобной затраты усилий, финансовых средств, сопровождающейся значительным риском (подкуп государственных служащих, препятствие правосудию, подлог – т. е. преступления против государства) не было ни много ни мало... мотива.

Уголовная практика первой половины XIX века знала лишь непосредственное умышленное убийство, при котором имеются объективная сторона (действие, очевидно приводящее к смерти) и субъективная сторона (человек непосредственно намеревался убить). При отсутствии уголовного понятия «непредумышленное убийство» (ср. воспоминания А. М. Достоевского) неправдоподобной выглядит версия об угрозе ссылки в Сибирь всего мужского населения Черемошни. 1839 г. в Каширском уезде, действительно, знает ряд убийств помещиков (в этом плане заявление Лейбрехта понятно). Но ни одну деревню не выселили, во всех случаях были найдены и осуждены один-два непосредственные убийцы. Между тем получается буквально фантастическая картина: группа дворян (в том числе высокопоставленных, глава уездного суда, как минимум) рискует всеми своими правами состояния ради спасения

от ссылки в Сибирь 15-ти крепостных крестьян. И это в ситуации, когда 15 крестьян можно было купить «на вывоз». В ситуации, когда можно было «безопасно» представить произошедшее как непредумышленное убийство (смерть от страха, кстати, единственный вид смерти, который не имеет «знаков», Блосфельд, С. 181 – 182) с последующей передачей его в ведение Консистории. Или свалить умышленное убийство на кого-то одного.

Так или иначе, но закрытие фальсифицированного дела на основании 1061-й статьи 15 тома Свода Законов Российской Империи («предать Суду Воли Божией, так как в оной <смерти> виновных никого нет...») – наиболее опасный для фальсификаторов исход. Вышеозначенная формулировка привлекала к себе внимание, она нуждалась в ревизиях и проверках. Эта

формула, разработанная в рамках «Очистительных присяг», применялась как аналог современной формулировки «за отсутствием состава преступления». Для любых выводов необходимыми считались свидетели или однозначное признание подсудимого. Эта же формула говорила об отсутствии улик и свидетельских показаний, говорящих о насильственной смерти, но подчеркивала отсутствие обратных свидетельских показаний. Так заканчивались только дела, представленные, кстати, в соседних материалах Журнала, о нахождении тел утонувших, умерших на большой дороге, скоропостижно скончавшихся.

Таким образом, кроме весьма спорных меморатов, подчиняющихся принципам мифопоэтики (представлению о внезапной смерти), у нас нет никаких резонов, подтверждающих версию убийства.

## ЭМБЛЕМА ДАРОВОГО В ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

Эмблематическое выражение у Достоевского обычно получают самые заветные идеи. Они соотносятся с наглядными «картинками», исполненными глубокого смысла. Поэтому эмблемы Достоевского – это всегда результат сопряжения «натуры», живых впечатлений от нее с идеей. Его эмблематические образы сохраняют структуру классической словесно-изобразительной эмблемы, которая была трехчленной, в нее входили три элемента: *надпись* (inscriptio), *подпись* (subscriptio), соотнесенные как слово-вопрос и слово-ответ с *изображением, с картинкой*.

Эмблема Достоевского, естественно, целиком словесная. Вначале он создает своеобразную повествовательную рамку, в которую помещает значимые для выражения эмблематического смысла атрибуты-детали. При этом писатель обязательно оформляет визуальную дистанцию между картиной и зрителем. Воспроизведенная картина непременно дидактически толкуется, выявляется ее «указующий» эмблематический смысл.

Со всей очевидностью эмблематичность Достоевского раскрывается в его особом, определившемся еще в детстве и сохранившемся до конца жизни, отношении к Даровому. Прежде всего, совершенно отчетливо восприятие Дарового как родового места, «вотчины». Здесь будущий автор Братьев Карамазовых «слушал природу», общался с крестьянами, проводя с братьями целые дни на полях. Для него это были первые уроки «почвенничества».

По свидетельству А. М. Достоевского, «в деревне Федор Михайлович чувствовал

себя как нельзя более хорошо». «Это маленькое и незамечательное место, – говорил он потом – оставило самое глубокое и сильное впечатление на всю жизнь, где все полно самыми дорогими воспоминаниями».

По сути, Даровое стало в жизни писателя эмблемой детского рая, «святого и драгоценного» места, без которого «не может и жить человек». Не случайно воспоминания о нем оказались спасительными в каторжном аду и отразились в одном из самых светлых и пасхальных произведений Достоевского – в рассказе «Мужик Маррей».

Поразителен в нем поистине «райский» хронотоп, в котором одинаково важны и временные, и топографические приметы: ясный августовский день, лето на исходе, «лес с его грибами и дикими ягодами, с его букашками и птичками, ежиками и белками, с его <...> сырым запахом перетлевших листьев», поле, на нем пашущий мужик, по-матерински ласково успокаивающий испуганного ребенка.

Эта «картинка» приобретает эмблематическое значение благодаря панорамной перспективе: «только Бог, может, видел сверху...». Ее главные атрибуты – земля, русский мужик-богоносец, ребенок – призваны выразить идею единства природного, христианского и народного начал в жизни человека.

К восстановлению такого единства Достоевский стремился всю жизнь, более того, он хотел вернуться в свой Эдем. Последние письма писателя полны упоминаний о Даровом, в котором уже давно жила

семья сестры Верочки. Продолжая участвовать в родственной тяжбе за куманинское наследство, Федор Михайлович мечтал приобрести кусок земли, похожей на Даровое, чтобы на ней могли расти и его дети.

Итак, Даровое – это имя (надпись) важнейшей эмблемы в жизни и творчестве Ф. М. Достоевского. Функцию «картинки», изобразительного компонента в ее структуре играет сам ландшафт «вотчины»,

в который автор ввел как себя, так и представителя «почвы» – мужика Марея, а подписью-толкованием к ней стала идея-убеждение в спасительности жизни на земле в единении с народом и природой.

Укорененность этой идеи в глубинных детских воспоминаниях, которые со временем обрели, по словам В. В. Розанова, «невероятную силу и мощь», только подтверждает ее определяющее для всей деятельности писателя эмблематическое значение.

## ДАРОВОЕ И КЕНИЛЬВОРТ

Летом 1834 года «во время вакаций» в Даровом 12-летний Достоевский, по его позднему свидетельству, прочитывает «всего Вальтер Скотта» (30<sub>1</sub>; 212). Можно предположить, что среди читанного тогда был и необычайно эффектный «Кенильворт», переведённый с французского языка и в 1823 г. выпущенный как «исторический роман в четырёх частях» московской «типографией Семена». (Жанровая привлекательность этого сочинения ясно означена в его парижском англоязычном издании 1821 года, сохраняющем подзаголовок «romance»<sup>1</sup>).

С ранней поры своей нелегкой жизни, претерпевая множество испытаний (больничные впечатления, пансион, смерть любимой матери, невзгоды и тяготы инженерной науки, гибель отца, самоотверженная литературная работа ещё не признанного писателя), Достоевский вырабатывал в себе самом «страшный» дар «чтения», открывший ему неисчерпаемый источник «новых сил» для поистине удивительного «умения создавать» (28<sub>1</sub>;108).

Это «открытие» особенно пригодились в тяжелые месяцы пребывания в Алексеевском равелине и решительным образом предопределило многослойную систему аллюзий и подтекстов «Детской сказки»/«Маленького героя».

Инициационный сюжет тюремной «повести» вовсе не столь благостен, как это казалось, например, Н. Вильмону – автору монографии о Достоевском и Шиллере.

«“Маленький герой” (по масштабам Достоевского) – вообще-то вещь незначительная, – замечает критик, – своего рода “свидетельство о благонадёжности”, вы

данное самому себе в трудные дни, когда он находился под следствием в каземате Петропавловской крепости и ещё тешил себя надеждой на благополучный исход судебного дела: впредь, дескать, буду писать лишь о “порядочных” людях и для “порядочной публики”»<sup>2</sup>.

На самом же деле этот психологически нюансированный и выдержанный в руссоистской «горячечной»<sup>3</sup> стилистике нарратив как нельзя лучше отвечает идее естественного права личности быть и при любых обстоятельствах оставаться верной самой себе<sup>4</sup>.

Достоевский – узник Секретного дома – действительно «спасет себя», ограждая своё авторское и человеческое достоинство единственно доступным ему способом – «счастьем» «усиленной работы» «соп атоге» (28<sub>1</sub>; 157, 159), дающей право на литературный спор с регламентационной эстетической практикой официальной культуры и её актуальным проявлением – многомесячным празднованием так называемого «Московского новоселья» императора Николая I.

Подготовка к торжественному «освящению нового Московского дворца», намеченному на Святое Воскресение 1849 г. началась ещё в январе, а уже 9-го февраля (на Масленицу) приняла форму «праздника-репетиции» в доме военного генерал-губернатора Москвы графа Арсения Закревского.

В пику державам, переживающим «волнения и беспорядки», праздник этот должен был продемонстрировать нерушимость имперских ценностей, а также означать взаимное уважение «хозяйки морей»

Англии и «безраздельно хозяйничающей на суше» России.

С. П. Шевырѐв, причастный к подготовке тщательно отрепетированного костюмного действия, сообщал на страницах «Москвитянина»:

«Для того чтобы изобразить Англию, выбран был двор Елизаветы, как представил его Вальтер-Скотт в своём Кенильвортском замке. Россия же была олицетворена во всём величии и красоте своих древне-Русских и теперешних народных одежд». И далее – о ходе торжества: «музыка заиграла: God save the Queen. Идѐт Королева Англии с блистательным двором своим. <...> Милые пажики, в голубом наряде, цветущие детскою прелестью, шли перед Королевою<sup>5</sup>. <...> Это была помолодевшая Елисавета<sup>6</sup>. <...> При ней был пышный, великолепный, стройный Граф Лейчестер. За нею следовал Сюссекс, достойный кисти художника по внешнему виду. <...> С ним рядом шел Ралей, мрачною одеждой более походивший на меланхолика, на мыслящего Гамлета, чем на того живого и ловкого Ралея, который сбросил с плеча свой яркий плащ на грязное место, где шла Елисавета, чтобы угодить Королеве и обнаружить с тем вместе всю стройность своего стана»<sup>7</sup>.

Судя по серии текстов, помещѐнных в «Московской летописи» «издаваемого М. П. Погодиным» журнала и статье С. П. Шевырева в «Московских Ведомостях» (№ 48 от 21 апреля), праздник новоселья «Державного Домовладыки» длился почти четыре месяца и не мог не привлечь как всеобщего, так и особенного внимания «петрашевцев».

Автор «Неточки Незвановой», будучи участником кружка С. Ф. Дурова и близким приятелем А. Н. Плещеева, был достаточно осведомлѐн о подготовке, ходе, кульмина-

ции и анекдотических подробностях царской затеи.

В приписке<sup>8</sup>, сделанной Плещеевым к пространному посланию из Москвы (тому самому, которое было изъято при обыске и аресте Достоевского) говорится: «Царь и двор встречают здесь очень мало симпатии. Все, исключая разве лиц, принадлежащих ко двору, желают, чтобы они поскорее уехали. <...> Стихи Шевырѐва и статья Погодина решительно ни в ком, кроме старух, не находят сочувствия»<sup>9</sup>. В том же духе – и письмо к С.Ф.Дурову от 26 марта: «Шевырѐв – педант и низкопоклонник, друг всех генерал-губернаторов, распоряжающийся маскарадом графа Закревского» <...>. «Для двора будет здесь маскарад, в котором все аристократы, так называемые, будут изображать разные исторические лица и города России»<sup>10</sup>.

Но всё же главным побудительным мотивом в споре Достоевского с литературообразными зрелищами николаевского режима была сила тех «прекрасных и высоких впечатлений», которые будущему писателю ещё в юном возрасте удалось «захватить с собой в жизнь» из чтения романов Скотта (XXX,1: 211, 212).

В напряжѐнной и прерываемой обстоятельствами одиночного заключения литературной работе обитатель камеры № 9 ищет и находит воплощение именно своего «Кенильворта», проникнутого тонким диалогизмом чувств, интроспективных переживаний и сплетающихся в единое целое разрозненных настроений, вместе с которыми увлекательный, но декоративно-объектный нарратив Скотта трансформируется в сугубо личную историю безымянного и симпатически близкого автору лиминального героя.

В случаях прямой переключки сцен

из «Кенильворта» с историей «маленького, неопределенного существа» (II: 296) эта стиливая особенность наиболее очевидна.

Ср. поведение Елизаветы в подобающем монарху и, вместе, женском её разговоре с Уолтером Роли, ещё не рыцарем, но лишь «юнцом», «начитавшимся рыцарских романов», и состояние *m-me M\**, достигнутой «всеобщим вниманием врасплох» в момент обмена взорами с «рыцарски» победившим свой страх и уже серьёзно влюблённым в неё «пажом».

«Кенильворт»: «Королева снова покраснела и попыталась смехом скрыть своё легкое и не лишённое приятности удивление и смущение»<sup>11</sup>.

«Маленький герой»: «*m-me M\** <...> вдруг сама, как дитя, покраснела от какого-то противовольного и наивного чувства и через силу, хотя весьма неудачно, старалась подавить свою краску смехом...» (II: 286).

Симпатически переосмысливается Достоевским и коллизия «рыцаря без плаща».

«Кенильворт»: «лишенного плаща» «оруженосца» Уолтера по просьбе «прекрасных дам» Елизавета публично посвящает в рыцари<sup>12</sup>.

«Маленький герой»: «*m-me M\** подошла ко мне и удивилась, что я в одной курточке и с открытой шеей. Я отвечал, что не успел захватить с собою плаща. <...> Она <...> сняла с своей шеи газовый пунцовый платочек и обвязала мне шею, чтоб я не простудил горла» (II: 288).

Не менее, если не более, существен для формовки текстовой структуры «Маленького героя» и «шекспировский фон» этой повести-«сказки».

Следуя переводу фрагмента из исторического труда Натана Дрэйка «Shakespeare and his times», помещённому в журнале «Москвитянин»<sup>13</sup> (вкупе с заметкой «Вос-

поминание о замке Кенильворт», сообщающей «новому поколению» краткое содержание романа), Достоевский отбирает материал, эквивалентный фабульной структуре «июльской», как и у «мальчика Шекспира», «праздничной» истории<sup>14</sup>.

Но лишь анамнестически одушевляющая сюжет мотивировка, открыто и сразу же означенная необыкновенно свободным жанровым скольжением предисловного повествования («история» – «сказка» – «роман» – «повесть» – «воспоминания» – «детская история») (II: 455 – 458), только и могла удовлетворять сюжету солидарного противостояния как автора, так и его героя «рассудочной» силе, «безостановочно карающей романтизм» (II: 276).

Протосюжетом, которому повесть Достоевского вторит не столько обильными подробностями «июльских» праздничных увеселений, сколько реновационной трактовкой романтического конфликта между обыденно-утилитарным и эстетическим восприятием жизни, послужила первая из трёх «шекспировских новелл» Людвиг Тика «Праздник в Кенильворте», хорошо известная в России по ряду переводов, появлявшихся в журнальной периодике<sup>15</sup>.

Действие в повествовании Тика приурочено к «самым жарким дням июля»<sup>16</sup>. «Одиннадцатилетнему» Вильяму его озабоченный делами «мрачный отец» не позволяет побывать на празднике, поскольку у мальчишки и так «в голове одни романы», «фантазии о легендарных рыцарях», да и вместо дельного чтения он любит, чтобы ему рассказывали «детские сказки»<sup>17</sup> (с. 1, 2, 5).

Прекрасная блондинка «Маленького героя» наделена функциями красавицы Ханна – «статной девушки лет двадцати», играющей «стыдливым» и часто «заливающимся краской» Вильямом.

Ханна в шутку называет мальчика своим «будущим мужем» и говорит с ним о любви. Смущённый игрой в объятия и поцелуи, Вильям «выскальзывает из рук озорницы». Но она же становится и лучшим его другом, способствуя, в отсутствие отца, их совместному романтическому путешествию на праздник в Кенильворте (с. 4, 7).

Оказавшись в желанном месте, «маленький поэт» с успехом участвует в акустической живой картине, по воле обстоятельств предстает перед королевой Елизаветой и даже получает от неё награду за свою «без единой ошибки» исполненную роль (с. 11, 12, 14).

На обратном пути с праздника Ханна вслух замечает, что Вильям переменился и стал «будто на десять лет старше» (с. 15).

P.S. Семантическое пространство сельца «Даровое», оставившее в памяти Достоевского «самое глубокое и сильное впечатление на всю потом жизнь», — это, по существу, фрагмент романтического мира, очеловеченный мифологизм которого соприроден всему поэтическому — как в творческом намерении, так и в неустанно искомом словесном воплощении.

---

<sup>1</sup> Ср. также не устоявшего перед соблазном романтизации старины Н.А.Полевого — автора драмы «Елена Глинская», повторяющей сюжетную интригу «Кенильворта».

<sup>2</sup> *Вильмонт Н.* Достоевский и Шиллер. Заметки русского германиста. М.: Сов. писатель, 1984. С. 37.

<sup>3</sup> См. в журнальной публикации: «Но ты смеёшься, Машенька; тебе чудно смотреть на мою горячку <...> Виноват, не буду». [ м. — йй. Маленький герой. (Из неизвестных мемуаров) // Отечественные записки. 1857. № 8. Отд. I. С. 375 ].

---

<sup>4</sup> «Подследственный» Достоевский, превращая требуемые дознанием «объяснения» в выражение собственного «мнения», среди прочего развивает и тему «оскорбительной» для «правого человека» «боязни» «за себя и за своё слово» (18; 120 - 121).

<sup>5</sup> Ср. с изображением пажиков в заказанной Николаем Орасу Верне «парадно-семейной» картине «Царскосельская карусель» (1843 г.).

Ещё весной 1845 года, продолжая работу над своим первым романом, Достоевский, ориентирующийся на свойственный Рафаэлю долгий и мастерски выверенный процесс созидания живописного «чуда», противопоставлял «делу» настоящего искусства ремесленную практику «декоратора» Верне, «в месяц» пишущего заказную картину (28<sub>1</sub>; 107).

<sup>6</sup> В романе Вальтера Скотта королева уже перешагнула 40-летний возрастной рубеж.

<sup>7</sup> *Шевырёв С. П.* Англия и Россия. Праздник 9-го Февраля в Москве // Москвитянин. 1849. № 4. Отд. «Московская летопись». С. 96-97, 98.

<sup>8</sup> Следует уточнить, что приписка эта касается «праздничных» событий, датируемых 26 - 27 марта.

<sup>9</sup> Дело петрашевцев. Т. III. М.; Л.: Изд. АН СССР. С. 290, 291.

<sup>10</sup> Там же. С. 294, 295.

<sup>11</sup> *Скотт В.* Кенильворт // Скотт В Собр. сочинений: В 20 т. Т. 11. М.: ГИХЛ, 1963. С. 224 - 225.

<sup>12</sup> Там же. С. 255, 265, 273, 440.

<sup>13</sup> Увеселения и костюмы времён Шекспира // Москвитянин. 1849. № 2. Отд. VI. С. 32-45.

<sup>14</sup> Сопоставление этой публикации с текстом «Детской сказки» см. в статье: *Дауговити Сергей.* Шекспир как «прототип» главного героя «Детской сказки» Достоевского // *ПОЕТИКА -D #1: Поэтика Достоевского.* Статьи и заметки. - Rīga, LU Akadēm. argāds, 2007. С. 33 - 35.

<sup>15</sup> Например: Праздник в Кенильворте, или детство Шекспира. (Повесть Тика) // Атеней. 1829. Ч. III. Июль. Кн. 1. С. 40-60; Кн. 2. С. 121-146; *Тик Л.* Сцены из жизни маленького Шекспира // Звёздочка. 1842. Ч. I: 2, 3. С. 98-128, 170-208; *Тик Л.* Детство Шекспира. Рассказ // Сын отечества. 1848. Т. IV, VII. С. 30-47; *Тик Л.* Знакомство Шекспира с Елизаветой. Рассказ // Пантеон и репертуар. 1848. Т. III. Смесь. С. 1-15.

<sup>16</sup> Новеллу Л.Тика цитирую по тексту перевода, сделанного Е. В. Соколовой, любезно предоставившей мне электронную копию этой своей публикации в читинском журнале «Переводчик», № 5 за 2005. С. 48-75. (В эл. копии: С. 1-17).

<sup>17</sup> Ср. с первоначальным авторским заглавием - «Детская сказка» (28<sub>1</sub>; 162).

## О ТЕМЕ ДЕТСТВА У ДОСТОЕВСКОГО

Тема детства у Достоевского изучена еще не адекватно ее значимости в творчестве писателя. С другими писателями дело обстоит примерно так же. Действительно, даже самый беглый ретроспективный взгляд не оставляет никаких сомнений, что тема детства на протяжении многих литературных эпох оставалась маргинальной, если вообще уместно говорить о теме как таковой.

Детство принято считать счастливой порой в жизни человека. В культурном сознании все еще живет довольно стершаяся метафора детства как счастья (античность как счастливое детство человечества). Но это счастье в истории культуры часто омрачалось драмой или даже трагедией ребенка и детства. И не только в истории. Древнегреческая мифология дает устрашающие примеры жестокости по отношению к детям: титан Крон пожирал своих детей, фиванский царь Лаий приказывает бросить новорожденного сына Эдипа на съедение диким зверям, близнецов младенцев Ромула и Рема, обреченных на гибель в водах Тибра, вскармливает волчица. За этими мифологическими примерами стоят сотни и тысячи загубленных детских жизней.

В Древней Греции, если «отец не признавал ребенка, его часто выкидывали прочь из дому, что было равносильно смертному приговору. <...> Каким бы бесчеловечным ни казался этот обычай, мы вынуждены принять факт детоубийства в Древней Греции как достоверный и вполне доказанный. Не вызывает сомнений, что в

греческих государствах, прежде всего в Спарте, младенцев, родившихся слабыми или увечными, лишали жизни, опасаясь, что в дальнейшем они станут для государства не опорой, а тяжелым бременем. <...> Вместе с тем зачастую греки стремились избавиться и от вполне здоровых детей, в особенности девочек. Это можно объяснить экономическими условиями...

Ни религия, ни мораль, ни право не осуждали этой жестокой практики детоубийств. Люди, находившие брошенных младенцев и спасавшие им жизнь, также делали это не из сострадания, а из корыстного расчета: они воспитывали себе верного раба или рабыню, за которых в будущем можно было получить немалые деньги.<sup>1</sup>

Не лучше обстояло дело и в Древнем Риме, где детоубийство было узаконено. В «Законах XII таблиц», самом раннем законодательстве, послужившем первоосновой римского права, предписывалось умерщвлять младенцев, родившихся слабыми и увечными. Неписанным законом, как и в Древней Греции, оставался и в Риме патернализм, неограниченная власть над ребенком отца, по своей прихоти решавшего жить ребенку или умереть. Протестующие голоса раздавались, но от них был эффект «гласа, вопиющего в пустыне».

В христианстве начинаются некоторые существенные сдвиги в отношении к детству. Миссия приходит в мир младенцем, его жизнь начинается с рождения – как жизнь любого человека. Христианский культ младенца Христа инициировал своего рода реабилитацию детства.

Блаженный Августин начинает свою «Исповедь» с рассказа о младенчестве и детстве. А гонитель и убийца младенцев иудейский царь Ирод предан вечному позору, имя его стало бранным словом.

Но христианство отнюдь не тождественно Средневековью, которое принято называть «культурой взрослых». «Младенцы невинны по своей телесной слабости, а не по душе своей». Это пишет не кто-нибудь, а Августин. Он поясняет: «Я видел и наблюдал ревновавшего малютку: он еще не говорил, но бледный, с горечью смотрел на своего молочного брата».<sup>2</sup>

Призыв Христа «будьте как дети» едва ли мог быть услышан в Средние века. Детство, как его тогда понимали – «несамостоятельная стадия, переходное состояние, в нем заключено нечто неполноценное, незавершенное. Это скорее этическое (причем негативное) понятие, чем временное, отчего слово “ребенок”, *kint*, становится в средневековой Германии синонимом для понятий “дурак” или “бесстыдный” (невоспитанный)».<sup>3</sup>

Средневековое искусство не проявляло никакого интереса к детям за исключением единственного ребенка – младенца Христа. Но: «скульптура и миниатюра, представлявшая Богородицу с Младенцем, рисовала Христа непривлекательным младенцем, почти уродцем, скорее маленьким старичком, чем ребенком». И далее: «Средневековая литература знает родительскую любовь к детям, но практически не знает детей от момента рождения до той минуты, когда герой, оставаясь еще ребенком по возрасту, проявляет себя взрослым, обладающим недетской мудростью и недетской отвагой охотника и воина».<sup>4</sup> Любование проявлениями в ребенке взрослых качеств оказалось чрезвычайно устойчивой тенденцией в жизни и в искусстве от печально известно-

го детского крестового похода (1212) до Гавроша и детей-смертников.

Отношение к детям как к «недоразвитым взрослым» и поныне омрачает их жизнь и является источником всех форсированных и репрессивных издержек домашнего воспитания и школьной педагогики.

Есть и другие факты культуры Средних веков, подтверждающие стремление «синкопировать» детство. Ценз взрослости вопреки физиологическому развитию составлял у девочек 12, у мальчиков – 14 лет. Обходиться с ребенком как со взрослым означает выдавать желаемое за действительное.

Упорное нежелание признавать детство как ценностно-автономный и самостоятельный возраст человека находило косвенную поддержку в Евангелиях, где о детстве Иисуса Христа почти ничего не сказано. Только в Евангелии от Луки посвящены этой теме несколько стихов второй главы. «Младенец же возрастал и укреплялся духом, исполняясь премудрости, и благодать Божия была на нем». Это сороковой стих Евангелия от Луки. В сорок втором стихе ему уже 12 лет.

«И тогда случилось вот что: родители Иисуса потеряли его после праздника в Иерусалиме, и, не найдя Его, возвратились в Иерусалим, ища Его.

Через три дня нашли Его в храме, сидящего посреди учителей, слушающего их и спрашивающего их;

все слушавшие Его дивились разуму и ответам его.

И, увидев Его, удивились; и Мать Его сказала Ему: Чадо! что сделал с нами? Вот отец Твой и Я с великою скорбью искали Тебя.

Он сказал им: зачем было вам искать Меня? или вы не знали, что Мне должно

быть в том, что принадлежит Отцу Моему?

Но они не поняли сказанных Им слов». (Лк: 2, 45-50)

Эти слова благовествования – апофеоз недетской зрелости и мудрости ребенка. Конечно, Иисус был Богодитя. Но он, с другой стороны, должен был обладать и человеческой полнотой детства. И он, по косвенным признакам (апокрифы), ею обладал. Ведь именно сохранение в себе детства, детскости обеспечивало вечное блаженство: «Истинно говорю вам: кто не примет Царствия Божия, как дитя, тот не войдет в него» (Лк: 18, 16). Христианское воззрение на ребенка и детство, таким образом, целиком и полностью отрицало бытовавшее в Средневековье представление о детях как неполноценных взрослых. Как бы там ни было, а эти представления обеспечивали взрослым некое алиби в их злоупотреблениях по отношению к детям.

Но именно в зрелое Средневековье, в период расцвета городов, детство выходит из узкого семейного круга и делает первый шаг в становлении своего общественного статуса: появляются школы, а вместе с ней и «улица».

И вот уже в следующую эпоху – эпоху Возрождения – детская тема занимает свое место в тематическом репертуаре художественной литературы. Достаточно назвать имена Рабле, Сервантеса, Шекспира, испанский плутовской роман («Ласарильо из Тормес»). Изображаются главным образом страдания детей, и этот аспект детской темы сохранит свою первостепенную значимость на века вплоть до наших дней, и не только в литературе, разумеется. И вот на руках ренессансных Мадонн появляется Христос уже с младенческим ликом.

Варварское отношение к маленьким людям – а оно – увы! – не изжито и по сей день – это только одна сторона медали. Детям дарилась и родительская любовь. И по-

скольку издревле воспитание их лежало на женщине, то это была в первую очередь материнская любовь. В греческой мифологии Гея спасает своего последнего ребенка (Зевса) от отца, пожирателя своих детей Крона. Материнской любовью и опекой окружен божественный мальчик Эрот. (Кстати, уже в этом мифологическом образе схвачена противоречивая сущность детской психологии. Как все дети, Эрот жизнерадостный, шаловливый добрый ребенок, но он может быть и коварным, жестоким и злым. Не случайно Зевс хотел его уничтожить прямо при рождении.)

Была и отцовская любовь, но она явно уступала материнской. Поэтому, вероятно, любимая дочь Зевса Афина и на свет была произведена им самим. Мифология неоднозначно свидетельствует и просто о чадолюбии, т.е. о любви взрослых к детям. Фиванский царь Лаий хотел погубить своего сына Эдипа, а спас его от смерти раб. Существует достаточно свидетельств, однозначно указывающих на то, что древние греки очень хорошо отдавали себе отчет: мир ребенка совсем не тождественен миру взрослого, а потому уделяли первостепенное внимание проблемам воспитания и обучения детей. А в Древнем Риме возникает уже детская медицина – педиатрия. И там уже не только ставились, но и решались такие вопросы воспитания детей, к которым уже совсем в иных исторических условиях обратился Руссо в своем «Эмиле».

XVIII век был переломным в европейской истории детства. И роль Жан Жака Руссо в этом процессе трудно переоценить. Его книга «Эмиль, или О воспитании» (1762) начинается с известных слов: «Все выходит хорошим из рук Творца, все вы рождается в руках человека. <...> Он ничего не хочет видеть таким, как создала природа, – не исключая и человека: и человека ему нужно выдрессировать, как лошадь для

манежа, нужно переделать на свой лад, как он окорнал дерево в своем саду».<sup>5</sup> Он призывал: «Люди, будьте человечны! <...> Разве есть какая-нибудь мудрость для вас вне человечности? Любите детство, будьте внимательны к его играм и забавам, к его милому инстинкту! Кто из вас жалел подчас о том возрасте, когда улыбка не сходит с уст, когда душа наслаждается постоянно миготом? Зачем хотите вы отнять у этих невинных малюток возможность пользоваться временем, столь кратким и столь быстро от них утекающим, этим драгоценным благом...?»<sup>6</sup> Хотя Руссо и считал, что у него много противников, этот его призыв уже не был «гласом вопиющего в пустыне». Можно говорить о всеевропейском резонансе книги Руссо, а известный педагог И. Г. Песталоцци создал в Цюрихе учебное заведение, чтобы реализовать на практике педагогические идеи Руссо.

В педагогической теории Руссо встречаются, однако, суждения, явно диссонирующие с ее тоном и смыслом. Например: «Кто берет в свои руки слабого и хилого питомца, тот меняет звание воспитателя на звание сиделки; он тратит на охранение бесполезной жизни время, которое предназначал на увеличение ее ценности...»<sup>7</sup> «Бесполезная жизнь» – это провокация, правда, скорее всего, невольная, и она сработала у Ницше в его притче о «Священной жестокости»: «К одному святому подошел человек с новорожденным младенцем на руках. “Что делать мне с этим ребенком? – спросил он. – Он жалок, уродлив и недостаточно живой, чтобы умереть”. “Убей его”, – вскричал святой ужасным голосом...»<sup>8</sup> Рецидив варварства – неизбежный спутник культуры. Оно не только «бытует», оно рядится в одежды всяческих псевдотеорий и доктрин. Этот факт лишний раз подтверждается отношением к детям.

XVIII век открывает новый важный этап в развитии детской темы в литературе, чему в значительной степени способствовал просветительский роман и, в частности, – роман воспитательный, а также и расцвет мемуаристики. За чертой художественного интереса по-прежнему остается младенчество. Гете, касаясь в самом начале «Поэзии и правды» своих «младенческих лет», не считает нужным вдаваться «по этому поводу в кропотливые изысканья, ибо они все равно ни к чему бы не привели...»<sup>9</sup>

Особая роль в реабилитации ребенка и детства принадлежит романтикам. «Романтизм установил культ ребенка и культ детства. XVIII век до них понимал ребенка как взрослого маленького формата, даже одевал детей в те же камзолчики, прихлопывал их сверху паричками с косичкой и под мышку подсовывал им шпажонку. С романтиков начинаются детские дети, их ценят самих по себе, а не в качестве кандидатов в будущие взрослые. <...> В детях максимум возможностей, которые рассеиваются и теряются позднее. Внимание романтиков направлено к тому в детях и в детском сознании, что будет утеряно взрослыми».<sup>10</sup> И чему тут удивляться, что знаменитое собрание немецких народных песен, изданное романтиками А. Арнимом и К. Brentано, имело заглавие «Волшебный рожок мальчика» (1806 – 1808), а живописец М. Швиндт запечатлел этого мальчика на картине с идентичным названием. Другой художник-романтик Отто Рунге изобразил на своей картине младенца. Оба персонажа представлены в окружении цветущей природы, оба они лежат на земле, а взгляд их устремлен вверх, к небесам. Философско-символическая заданность обоих полотен очевидна. У Ницше в притче

«Заратустра о трех превращениях» символом высшей формы духа является

ребенок. «Дитя есть невинность и забвение, новое начинание, игра, самокатящееся колесо, начальное движение, святое слово утверждения». <sup>11</sup> Но главное достижение романтизма состояло не в создании символа, концепта, а в том, что он сумел глубоко заглянуть в детскую душу и открыть ее очень своеобразный по отношению к взрослому иномир. «Одним из существенных завоеваний немецкого романтизма, сделавшихся возможными в результате обращения Брентано, Гофмана, Гримов к народному творчеству, было умение тепло и непринужденно писать о детях» и воспроизводить «своеобразную детскую логику». <sup>12</sup> Романтизм дал мощный стимул к интенсивному развитию формировавшейся в ту пору детской литературы.

Во второй половине XIX века тема детства приобретает характер и общественно значимой социальной проблемы. Такая эволюция обусловлена распространением грамотности и превращением школы в один из самых значимых институтов общества. Другим явлением, привлекавшим всеобщее внимание, была варварская эксплуатация детского труда. Драма детства, представленная теперь уже в реалиях капиталистической действительности, захватила литературу. И здесь в первую очередь следует назвать Ч. Диккенса. Но и поборник «униженных и оскорбленных» не мог, что очевидно, не поднять свой голос в защиту детей. Одна только его метафора о «слезинке ребенка» (14; 223), вложенная в уста Ивана Карамазова, врзается в память и душу всякого нравственно полноценного человека. Однако оригинальность Достоевского в трактовке драмы детства не ограничивается метафорой, пусть и очень емкой и выразительной. Попробуем уяснить ее, сопоставив смысл двух романских заглавий: «Отверженные», принадлежащее В. Гюго, и «Униженные и оскорбленные» Достоевско-

го. Словарное значение названия оригинала французского романа – «*Les misérables*» имеет такие значения: несчастный, жалкий, бедный; нищенский, убогий; дрянной, ничтожный, презренный, подлый и т.д. Этот синонимический ряд опредмечивает, он выстраивается взглядом «извне». Семантический вектор «Униженных и оскорбленных» развернут в противоположную сторону, это взгляд «изнутри». Формула «униженные и оскорбленные» применительно к детям фиксирует новый акт драмы детства, где, в отличие от наивной жестокости варварских времен, доминируют «цивилизованное» изощренное издевательство. Кстати, и метафора о слезинке ребенка, которой не стоит «высшая гармония», рождается в контексте рассуждений писателя на тему садистского издеательства над ребенком.

Унижен и оскорблен может быть только человек с развитым чувством собственного достоинства, а оно очень долго считалось прерогативой взрослых. Первый психолог мировой литературы (по определению Т. Манна) и здесь сказал свое слово: «... у ребенка, даже у самого малого, есть и уже сформировавшееся человеческое достоинство» (25; 180). За этим тезисом стоит вся художественная антропология Достоевского, средоточием которой было понятие личности («лица»). И если он поставил перед собой задачу найти человека в человеке, то и в ребенке он стремился открыть – ребенка. А открыл он опять же личность, причем личность уже в самом младенце, едва появившемся на свет. По поводу смерти своего «первого дитяти» – Сони – Достоевский поделился своим горем с А. Н. Майковым. В письме к нему есть такие строки: «Это маленькое, трехмесячное создание, такое бедное, такое крошечное для меня было уже лицо и характер». Несколькими строками ниже Достоевский называет умершую Соню «маленькой личностью»

(28<sub>2</sub>; 297). Тем самым он подтвердил нашу парадразу найти в ребенке именно ребенка, а не взрослого, и уж никак не «недоразвитого взрослого». И тот факт, что детские поступки подчас укладываются в поведенческие схемы взрослых, ничего не меняет: мотивировка их, как убедительно показывает писатель, существенно иная, детская. Ограничимся одним только примером. В «Дневнике писателя» за 1877 год Достоевский поместил материал «Дело родителей Джунковских с родными детьми». Маленькие дети Джунковские совершили ужасный по/проступок: они секли розгами по лицу свою мертвую сестру. «Какая изощренная жестокость!» – сразу приходит в голову. Достоевский дал другое объяснение, адекватное детской психике (хотя за этот проступок, уверен писатель, детей «следовало наказывать, и строго» – 25; 187). «То, что они секли розгами по лицу мертвую сестру за то, что она когда-то на них жаловалась, конечно, возмутительно. <...> Но постараемся быть беспристрастными и, клянусь Вам, увидим, что даже и это лишь детская шалость, именно – это детская “фантастичность”. Тут что-нибудь от воображения детей, а не от развращенного сердца. <...> В свином своем хлеве, по ночам, засыпая или сидя за скучными уроками, или запертые

в сортире, маленькие Джунковские могли приучить себя к мечтаниям – и к добрым, сердечным, и к озлобленным, или просто к сказочным, фантастическим. <...> Когда умерла сестра, кто-нибудь из них троих, греясь под уголком своего рваного одеяла, мог придумать: “А знаешь, Никола, ведь Бог-то ее нарочно наказал за то, что она злая была. Давайте ее завтра розгами сечь, пусть она смотрит сверху, видит и знает, что нельзя пожаловаться!” » (25; 186 – 187).

---

<sup>1</sup> Винничук Л. Люди, Нравы, Обычаи Древней Греции и Рима. М. Высшая школа. 1988. С.155 – 157.

<sup>2</sup> Августин Аврелий. Исповедь. Паскаль Блез. Письма к провинциалу. Симферополь. «Ренеме». 1998. С. 26.

<sup>3</sup> Ястребицкая А.Л. Западная Европа XI – XIII веков. М. «Искусство». 1978. С. 103.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Руссо Ж.-Ж. Педагогические сочинения. Т. 1. М. «Педагогика». 1961. С. 24.

<sup>6</sup> Там же. С. 77.

<sup>7</sup> Там же. С. 46.

<sup>8</sup> Ницше Ф. Сочинения. Т. 2. М. «Мысль». 1990. С. 557.

<sup>9</sup> Гете Й.В. Из моей жизни. Поэзия и правда. М. Художественная литература. 1969. С. 39.

<sup>10</sup> Берковский Н. Романтизм в Германии. СПб. «Азбука-классика». 2001. С. 31.

<sup>11</sup> Ницше Ф. Сочинения. Т. 2. С. 19.

<sup>12</sup> История немецкой литературы в пяти томах. Т. 3. М. «Наука». 1966. С. 163.

## ДОСТОЕВСКИЙ. ДОРОГА ДЕТСТВА

### Концепция выставки

«...Первые впечатления моего детства... имели влияние на всю мою жизнь», – неоднократно повторял устами своих персонажей Фёдор Михайлович Достоевский. Выставка «Достоевский. Дорога детства» – это реконструкция первых впечатлений маленького Феди, путешествующего с семьёй в усадьбу «Даровое» из Москвы через Бронницы и Коломну. В то же время это попытка раскрыть провиденциальный смысл детских впечатлений, давших писателю нравственную опору в жизни и мощный импульс всему его творчеству.

Два плана экспозиции – реальный и метафорический – в единстве рожают законченный образ каждого нового детского впечатления благодаря художественным решениям Павла Зеленецкого. Воспоминания одиннадцатилетнего мальчика воплощены в предметах быта, портретах близких людей, городских и сельских пейзажах. Сокровенный смысл воспоминаний звучит в художественных и документальных фрагментах из произведений, писем, мемуаров писателя и его брата А. М. Достоевского.

В основе выставки – театрализация пространства. Драматургия всей экспозиции и каждой её части заключена в напряжённом конфликте светлых и трагических воспоминаний ребёнка. Это предвестие того «взрослого» конфликта, которым терзаются герои последнего романа Достоевского «Братья Карамазовы»: «Тут дьявол с богом борется,

а поле битвы – сердца людей». Три части экспозиции – это три этапа в развитии конфликта, из которых первый («Москва») – пробуждение детского сознания, второй («Бронницы – Коломна») – соприкосновение с очистительным страданием и целительной силой сострадания, а третий («Даровое») – обретение спасительного воспоминания.

«Реальный» план выставки – «карта» Подмосковья с пунктами остановок семьи Достоевских – переключается с планом «идеальным», наполненным детскими впечатлениями о Москве (исходный пункт дороги – семья, родительский дом), Бронницах и Коломне, Даровом.

Три главных топонима представлены живописными и фотографическими изображениями XIX – начала XX вв. и позволяют представить, какими мог увидеть те или иные места маленький Федя Достоевский. Образ дороги и русского детства XIX в. «усиливают» деревянные лошадки (скульптура Владимира Потлова), стилизованные верстовые столбы.

Смысловой доминантой каждого из трёх залов являются кукольные композиции Ольги Вечеровской по мотивам произведений Достоевского. Так, Москва, отчий дом – это композиция, задающая тон всей выставке: «Клятва у Илюшиного камня» (иллюстрация к последней главе романа «Братья Карамазовы»). «...Ничего нет выше, и сильнее, и здоровее, и полезнее впредь для жизни, как хорошее какое-нибудь воспоминание, и особенно вынесенное ещё

из детства, из родительского дома... Если много набрать таких воспоминаний с собою в жизнь, то спасён человек на всю жизнь...». Эти слова Алёши Карамазова стали лейтмотивом выставки «Достоевский. Дорога детства».

«Московский» зал, как и вся экспозиция, имеет трёхчастное построение – это три впечатления детства: Мариинская больница для бедных, связанная с воспоминаниями об отце, с одной стороны, и образ «оскорблённой девочки», с другой; пансион с его мучительной тоской по дому; город с занятыми человеческими типажам. Идея «московской» части выставки – постепенное открытие ребёнком мира через «ближние» и «дальние» впечатления (семья, отцовское «служение», круг чтения, пансион, московские улицы).

Бронницы и Коломна не случайно объединены в одном зале. Главная мысль этой части выставки – очистительное страдание – та мысль, которая стала краеугольной в творчестве Достоевского. Центр зала – кукольная композиция «Мальчик у Христа на ёлке» – продолжает тему детского страдания и перекликается с темой Натальи Дмитриевны Фонвизиной, чрезвычайно значимой фигурой в судьбе писателя. На фоне усадебного пейзажа (путь в Даровое лежал мимо Марьино, владелицей которого в дальнейшем стала Фонвизина) вырастает образ удивительной женщины. Это образ страдательный (жена декабриста М. А. Фонвизина, разделившая с ним сибирскую ссылку, после его смерти вышедшая замуж за другого декабриста, лицейского товарища Пушкина – И. И. Пущина; мать, потерявшая своих детей и воспитавшая приёмных), и, вместе с тем, образ духовно стойкого человека.

Вероятно, Коломна осталась в сознании Достоевского как воспоминание о

русском монастыре. Достоевские, неспешно путешествующие на своих, даровских, лошадях, несомненно, могли останавливаться в Брусенском женском монастыре. Одной из насельниц в нём была сестра Алёны Фроловны, няни Феди Достоевского. Тема ещё одной замечательной женщины в судьбе писателя раскрывается в интерьере монастырской кельи (здесь реконструированный «портрет Алёны Фроловны», стилизация её письма к сестре) и достигает кульминации в воспоминаниях А. М. Достоевского о драматическом эпизоде в Даровом. Алёна Фроловна и в радости, и в горести была верна семейству, которое считала своим: после пожара, уничтожившего усадьбу, она все свои сбережения предлагает барыне.

Итогом, конечным пунктом путешествия и семьи Достоевских, и посетителей выставки становится Даровое, которому посвящён третий зал. В нём три смысловых акцента – лес, поле, храм, несущие в себе три важных образа: безмятежных детских игр в липовой роще и Брыковом лесу, судьбоносной встречи с мужиком-пахарем на поле возле Лоска (это центральная кукольная композиция «Мужик Марей»), художественная реализация воспоминания, ставшего спасительным в безысходном каторжном мраке) и светлый образ рано ушедшей матери Марии Фёдоровны Достоевской, повторяющийся в образах крестьянской матери и Богородицы на иконе «Сошествие Святого Духа». Трагической нотой «храмовой композиции» звучит воспоминание о гибели отца, изживаемое потом в последнем романе Достоевского «Братья Карамазовы».

Авторы выставки отказались от хронологического «буквализма»: зритель погружается во временную эклектику, где вещи и изображения XIX века соседствуют

с современными фотографиями и предметами. Такой принцип «работает» на создание эмоционального образа детских впечатлений и вместе с тем позволяет преодолеть временной барьер, неизбежно возникающий между современным зрителем и архаичной вещью в музейном пространстве. Здесь можно полистать книги «из библиотеки» юного Достоевского, посидеть на скамейке в «усадьбе», заглянуть в шалаш «диких» в Фединой роще, подсмотреть запечатлённую на видеоплёнке жизнь нынешних детей в Даровом.

Наша выставка – это полемика с устоявшимися стереотипами массового представления о Достоевском как писателе мрачном и тяжёлом. Мы хотели бы показать притягательную силу Достоевского, вовлекающего в свою орбиту собеседника и заставляющего

сопереживать, а порой мучиться муками своих персонажей.

Выставка «Достоевский. Дорога детства» задумывалась и как возможный проект будущей экспозиции музея Ф. М. Достоевского в Даровом. Посетитель такого музея будет общаться с писателем один на один, «вчитываясь» в слово Достоевского, погружаясь в атмосферу его детства через зрительные образы, оживающие в ассоциациях, смысловых переключках. Их самостоятельное воссоздание, диалог с писателем и есть начало уединённого путешествия по миру Достоевского. Этот мир откроется за стенами флигеля в шелесте липовой рощи, молчании древних дубов, зеркальной глади Маменькиного пруда, плавных переливах «желтеющей нивы», тишине Моногаровского храма. Дорога детства – это первый шаг к сокровенному Достоевскому.