



ПАВЕЛ ФОКИН

# ДОСТОЕВСКИЙ

*Петербургские*





Павел Фокин

ДОСТОЕВСКИЙ  
ПЕРЕПРОЧТЕНИЕ



ГРУППА КОМПАНИЙ РИПОЛ КЛАССИК

---

П А Л Ь М И Р А

Москва / Санкт-Петербург

2 0 1 8

УДК 821.161.1.09  
ББК 83.3(2Рос-Рус)  
Ф75

**Фокин П.**

**Ф75** Достоевский. Перепрочтение / Павел Фокин. — М. : Группа Компаний «РИПОЛ классик» / «Пальмира», 2018. — 287 с. — (Серия «Лаборатория»).

ISBN 978-5-386-12261-4

Павел Евгеньевич Фокин — известный русский филолог, автор многочисленных работ о классиках отечественной литературы. Особенное место в его изысканиях занимает творчество Ф. М. Достоевского, чему и посвящена книга.

**УДК 821.161.1.09**  
**ББК 83.3(2Рос-Рус)**

ISBN 978-5-386-12261-4

© Фокин П. Е., 2018  
© Оформление.  
ООО Группа Компаний  
«РИПОЛ классик», 2018

Один из героев романа Джеймса Болдуина «Другая страна», литератор Ричард Силенски, говорит молодому коллеге, предлагая ознакомиться с рукописью своего романа: «Просто читай и на время забудь о Достоевском и прочих высоких материях. Это всего лишь книга, правда, весьма неплохая»\*. В этих словах, иронически обращенных против самого героя, Болдуин выдал тайну, некий эдипов комплекс всей мировой литературы *после* Достоевского.

А может быть, и всей человеческой культуры.  
Но уж литературы-то — точно!

Мимо Достоевского в XX веке не прошел никто.

Книги его читали по-всякому. С благоговейным трепетом и с дрожью отвращения, как реалиста и как мистика, сквозь призму академической науки и с помощью языков других видов искусств.

Его осмыслили, его исследовали, его интерпретировали.

---

\* Болдуин Дж. Другая страна. Пер. с англ. В. Бернацкой. М.: ЗАО «Информэйшн Групп»; ЗАО «Издательский дом «ГЕЛЕОС»; ООО «Издательство АСТ», 2000. С. 117.

С ним «вступали в диалог», спорили.

Его «развенчивали» и опровергали.

Некоторые даже демонстративно не читали, чтобы не тратить время «попусту».

Достоевского цитировали, прямо и опосредованно, его брали в союзники и защитники, его использовали как оружие, порой ему прямо подражали и просто пародировали. Художественный мир Достоевского, при всей его специфичности и фантастичности, оказался настолько универсален, что практически каждый читатель находил в нем свое место. Более того, вся окружающая действительность укладывалась в систему его координат (вне зависимости от политических, экономических и даже — в Японии, например, — религиозных устоев общества, к которому принадлежал читатель).

Мир после Достоевского стал восприниматься как *мир Достоевского*.

Люди стали персонажами.

Раскольниковы, Свидригайловы, Мармеладовы, Рогожины, Настасьи Филипповны, Епанчины, Ставрогинны, Верховенские, Шатовы, Кирилловы, Ивановы, Мити, Алеша Карамазовы, Смердяковы, Грушеньки, Ракитины, Версиловы, Смешные и Парадоксалисты сотнями, тысячами, сотнями тысяч объявились по всем странам и континентам.

Десятками проросли Великие инквизиторы и старцы Зосимы.

Были и Мышкины. Единично, но были.

В XX веке Достоевский стал своеобразной твердой валютой духовности, которая была безоговорочно принята в обращение и свободно конвертируется во всех странах мира, относительно которой устанавливаются

курсы всех других интеллектуальных и этических систем и формул.

Писать после Достоевского стало невероятно трудно, если не сказать больше — невозможно.

Единственный шанс — не знать о нем, не замечать, «на время забыть».

И тогда, действительно, возможно писательство.

И даже — Литература.

Нет никакого сомнения, что великие книги XX века, такие как «Иосиф и его братья» Т. Манна, эпопея М. Пруста, «Улисс» Дж. Джойса, «Процесс» и «Замок» Ф. Кафки, «Котлован» А. Платонова, «Властелин колец» Дж. Р. Р. Толкиена, «Ада» В. Набокова, «Сто лет одиночества» Г. Г. Маркеса появились на свет только благодаря тому, что Достоевский был «на время забыт».

Гордых писателей — Горького, Бунина, Набокова — это условие раздражало и приводило в гнев, до ярости и бранных слов. Умные (их большинство) — Мережковский, Томас Манн, Гессе, многие другие — сделали Достоевского своим знаменем, символом веры, обезопасив свое искусство статусом ученичества. Писатели смиренные — их имен мы не знаем — отказались от писательского ремесла, видя всю тщетность собственных усилий перед мощью и величием творений Достоевского.

Искусство Достоевского стало головной болью для всех без исключения (даже таких, как герой Болдуина) художников XX века.

Ведь Достоевский не просто «властитель дум».

«По роду своей деятельности принадлежа к художникам-романистам и уступая некоторым из них в том или другом отношении, Достоевский имеет перед ними всеми то главное преимущество, что видит не только вокруг себя, но и далеко впереди себя...» — через год после смерти писателя говорил Владимир Соловьев\*.

Пророческую природу личности Достоевского современники признали на Пушкинских торжествах 1880 года, когда его речь вызвала всеобщий восторг, на мгновение открыв истинный лик русского просвещенного общества, удивительный по красоте и благородству. Читая Россия с изумлением взглянула на своего кумира. Каким-то новым светом озарилась вся его многолетняя литературная деятельность, вызывавшая споры и поклонение, недоумение и трепет. Он вдруг с неоспоримой очевидностью предстал в роли духовного учителя и провидца. Скорая затем кончина Достоевского только усилила интерес к новому и неожиданному для всех *явлению пророка в своем отечестве.*

И чем дальше, тем отчетливее прояснялся масштаб его пророчеств.

«Через большое горнило сомнений моя *осанна* прошла», — признавался Достоевский. Эта *осанна* стала главным итогом и подвигом его жизни. Больших душевных усилий и подлинного человеческого мужества стоило Достоевскому устоять против соблазнов века: экономических, социальных, философских аргументов и фактов научного мировоззрения, столь зримых

---

\* Соловьев В. С. Три речи в память Достоевского // О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881–1931 годов. Сб. статей. М.: Книга, 1990. С. 35.

и материально весомых. «Вы чувствуете, — писал он в 1863 году, рассказывая о Лондонской всемирной промышленной выставке, — что много надо векового духовного отпора и отрицания, чтобы не поддаться, не подчиниться впечатлению, не поклониться факту и не обоготворить Ваала, то есть не принять существующего за свой идеал».

Посвистывая марксистским свистком, стучал по рельсам естественнонаучных открытий паровоз XIX века, и езда в нем была так покойна, комфортна и развлекательна. Само путешествие было столь приятным и поучительным, что мало кто из пассажиров, получивших эту возможность прокатиться в свое удовольствие, задавался вопросом, что же ждет в конце пути. Да что там — в конце пути! Большинство, увлеченное игрушками прогресса и просвещения, не замечало и того, что происходит с каждым из них. Человечество вырождалось, полагая, что вступило на путь процветания. Разум восторжествовал над Сердцем, и *homo sapiens* стал превращаться в *animal sapiens*. В «Зимних заметках о летних впечатлениях» Достоевский воплотит эту мысль в сатирических образах брибри и мабишь — «птички» и «козочки», как называют уже сами себя и друг друга супруги-буржуа. Но на каждую птичку всегда найдется своя кошка, а каждую козочку поджидает свой волк. Такова обратная сторона медали. Мир, провозгласивший в качестве главной цели человеческое благополучие, перестал быть миром людей.

XIX век стал апофеозом гуманистической цивилизации. Великая французская революция — кровавый финал эпохи Просвещения — не только не отрезвила поборников рационализма, но лишь способствовала разрастанию раковой опухоли позитивизма, к сере-



дине XIX века прочно завоевавшего ведущие позиции в экономической, социально-политической, культурной жизни Европы. В духовной сфере с небывалой интенсивностью развиваются всевозможные формы проявления нигилизма: от религиозного сектантства и ересей до марксизма и экзистенциализма.

Люди отвергли Бога, и Бог отвернулся от людей.

Достоевский одним из первых заговорил о подводных камнях гуманистической идеологии, к середине XIX века окончательно отряхнувшей со своего платья последний налет средневековой духовности и даже уже вытершей ноги о половичок атеизма. Соприкоснувшись на каторге с миром реальных убийц, Достоевский с ужасом обнаружил их духовное превосходство над благополучным и сытым миром убийц метафизических, поставивших науку на место Бога. Угрюмые, безобразные, пьяные острожники были более человечными, чем веселые, милостивые, трезвые поборники прогрессивных идей: во мраке и глухоте своих душ несли «отверженные» свою скорбь отпадения от Бога, сознавая всю мерзость своего зверства. Здесь была дикость, но не было безразличия. Науке же было все равно, она отреклась от живого слова любви и превознесла мертвые числа статистики. Наука воевала с Богом и, одновременно, воевала с человеком, сотворенным по Его образу и подобию.

Убийство Бога неизбежно ведет к самоубийству человека, и, наоборот, воскрешение человека начинается с воскрешения Бога — этот сюжет стал главным для Достоевского и последовательно реализован художником в судьбе каждого персонажа.

И этот сюжет лег в основу сценария всего XX века.



Православный богослов и святитель преподобный Иустин (Попович) имел мужество откровенно сказать то, на что не хватило духу грешным «служителям муз» (отчасти из ложного страха быть обвиненными в «сольтеризме»): «Начиная с пятнадцати лет, Достоевский мой учитель. Признаюсь — и мой мучитель»\*.

Именно так — *музитель*.

Потому что вопросы, которые задает себе и своим читателям Достоевский, требуют беспримерной честности, мужества и ответственности. Они непосильны для человеческого понимания, но однажды к ним обратившись, уже невозможно думать о чем-либо другом. Они обращены к тайне Бытия. Они обращены к тайне Человека.

Достоевский — писатель крайних вопросов.

В отличие от профессиональных философов, системно и кропотливо выстраивающих ряды суждений и понятий, Достоевский, отслеживая все звенья логической цепи, прекрасно владея приемами диалектики, не заминается подолгу на технической стороне аргументации. Его мысль, точно скорый поезд, проносится мимо промежуточных положений и выводов, отмечая их по ходу, не задерживаясь, иногда приостанавливаясь на ключевых этапах и вновь устремляясь к конечной цели. Но и в конце пути — остановка лишь вынужденная, только потому, что кончился рельсовый путь. Впрочем, и тогда Достоевский пытается заглянуть вдаль, за линию горизонта.

Валентин Распутин, писатель умный, размышлял: «Человеческая мысль дошла в нем, кажется, до предела

---

\* Преп. Иустин (Попович). Достоевский о Европе и славянстве. Пер. с сербск. Л. Н. Даниленко. СПб.: Издательский дом «Адмиралтейство», 1998. С. 11.

и заглянула в мир запредельный... Похоже, что кто-то остановил руку великого писателя и не дал ему закончить последний роман, встревожившись его огромной провидческой силой. Это было больше того, что позволено человеку; благодаря Достоевскому человек в миру и без того узнал о себе слишком многое, к чему он, судя по всему, не был готов»\*.

Не было к тому готово и искусство.

Вся проблема в том, что Достоевский *не был писателем*.

Речь, конечно, не о том, что Достоевский был плохим писателем. Или был не профессионален. Отнюдь. Он не только блистательно владел искусством сочинительства, мастерски выстраивал сюжет и композицию своих произведений. Он в совершенстве освоил саму технологию писательского труда и непрестанно ее совершенствовал. Он знал все тонкости издательского процесса, все нюансы отношений автора и редактора. Он жил от литературных трудов, и если бы позволил себе дилетантство, то просто бы умер с голода, как многие его современники — собратья по перу.

Писательство было смыслом его жизни.

Писательство было главной страстью его.

Писательство было судьбой.

И все же он не был писателем в том словарном смысле этого слова, которое применимо ко всем остальным сочинителям.

---

\* Деятели советской культуры о Достоевском... // Достоевский. Материалы и исследования. Л.: Наука, 1983. Вып. 5. С. 66–67.

Он не рассказывал истории, как другие.

Он не описывал обстоятельства, как другие.

Он не изображал характеры, как другие.

И это притом, что Достоевский был гениальным художником.

Точнее — мыслителем, наделенным гениальным художественным даром.

«В романах Достоевского есть места, в которых всего более отражаются особенности его, как художника, и о которых трудно решить, так же, как о некоторых стихотворениях Гёте и рисунках Леонардо да Винчи, что это — искусство или наука? — писал Д. С. Мережковский. — Во всяком случае это не „чистое искусство“ и не „чистая наука“. Здесь точность знания и ясновидение творчества — вместе. Это новое *соединение*, которое предчувствовали величайшие художники и ученые, и которому нет еще имени»\*.

Время от времени в истории человечества появляются личности, в которых страстный порыв к познанию мира соединяется с исключительным художественным талантом. В отличие от своих коллег по цеху они своим творчеством стремятся «мысль разрешить». Они, если можно использовать здесь слова Евгения Трубецкого, занимаются «умозрением в красках».

К такого рода мыслителям относятся Шекспир, Гёте, Бах, Скрябин, Кандинский, Малевич. В их числе и Достоевский.

---

\* Мережковский Д. С. Л. Толстой и Достоевский // Мережковский Д. С. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М.: Республика, 1995. С. 114.

Он — художник-исследователь. Ничего готового, данного и законченного, что только ждет своего воплощения в словесной форме, у него не было. В ходе работы над очередным произведением Достоевский непрерывно менял планы, сюжет, лица, характеры, передоверял реплики героев. Не занимательности и изящества ради, а вслед за движением мысли. И даже когда, казалось, полностью определялся в главном направлении работы, все равно продолжал искать и экспериментировать. Он был неудержим в поисках достоверного знания, и никакие предварительные гипотезы и установления не могли заставить его отказаться от тех новых данных, которые открывались ему в ходе работы над очередным сюжетом, характером, проблемой.

Сочинения Достоевского — это *непрерывный процесс творения*, управляемый, но неподвластный творцу.

Так раскаленная лава, вырываясь на поверхность земли под грозным давлением геологических пород, стекает по склону вулкана — неспешно, огненно, немолимо, непрерывно меняя форму и замирая в причудливых образах скованного движения. И долго еще не остывает.

Достоевский-художник формировался в эпоху смены эстетических стратегий постижения мира, когда на сцене одновременно и влиятельно действовали зрелый, создавший традицию и законченную эстетику романтизм и набирающий силу, но уже вполне осознавший свои возможности реализм. Достоевский, с одной стороны, испытал сильное увлечение Гофманом, которое в некотором роде можно было бы даже назвать за-



висимостью, а с другой — прошел школу Белинского, «страстно» приняв «все учение его» (по его собственному признанию в «Дневнике писателя» 1873 года), был внимательным читателем Пушкина и Гоголя, переводчиком Бальзака. Не забудем также увлечение Достоевского и классицистической драмой Корнеля, Расина, а также и Шиллером. Иными словами, искусство Достоевского родилось в результате синтеза нескольких (как минимум — двух) художественных систем описания действительности. И в первую очередь Достоевского интересовала не столько собственно эстетическая сторона вопроса, сколько познавательный потенциал каждого из этих методов и в целом искусства *как посильной человеку формы освоения божественных принципов творения, и соответственно — способа практического, лабораторного изучения устройства и организации Бытия.*

В писательской деятельности Достоевского нет современательности с Творцом, она проникнута пафосом *ревностного ученичества*. Он стремится узнать тайну не для того, чтобы нарушить запрет, а с тем, чтобы понять урок, данный всему человечеству и отдельной личности в их земной жизни. *«Я занимаюсь этой тайной, потому что хочу быть человеком»*. Эту сверхзадачу творчества Достоевского понимает каждый его читатель, она и делает Достоевского писателем особого рода — не писателем (беллетристом) вовсе.

Романы Достоевского написаны для того, чтобы в кошмарах Раскольникова, Ставрогина, Смердякова, карамазовщины читатель *узнавал себя* и — отшатывался в ужасе; чтобы в ангельских ликах Сони, Мыш-

кина, Зосимы, Алеши Карамазова *себя не узнавал* и — тянулся к ним.

И ад, и рай на земле Достоевским изображены с такой убедительностью и силой, что нет никакой возможности не отшатнуться от ада и не тянуться к раю. Истинный читатель Достоевского, вслед за автором и вместе с ним, истребляет ад в себе и в мире и утверждает рай. Без этого читать Достоевского бессмысленно, как бессмысленно просто читать Библию и Евангелие.

Масштаб и значимость наследия Достоевского с предельной ясностью обозначились уже в первые десятилетия после его смерти. «Какая-то опора вдруг от меня отскочила», — писал Лев Толстой Страхову, узнав о кончине Достоевского. Эти впечатляющие своей искренностью слова можно было бы взять эпиграфом к истории русской литературы и шире — всего общественного сознания России конца XIX — начала XX века. Тот интеллектуальный приступ, который предприняла русская мысль, пытаясь услышать и понять слово Достоевского, свидетельствует не только о непомерности его духовных прозрений, но и том остром чувстве сиротства, которое почувствовала русская культура с уходом Достоевского. Мы не найдем ни одного более или менее крупного мыслителя того времени, который бы оставил в стороне творчество Достоевского. Владимир Соловьев, Василий Розанов, Дмитрий Мережковский, Сергей Булгаков, Николай Бердяев, Лев Шестов, Вячеслав Иванов, Андрей Белый, десятки других критиков, мыслителей, публицистов напряженно вчитываются в сочинения своего старшего современника,

восхищаясь, удивляясь, приходя в восторг, а порой и в священный трепет. Ощущение некоего метафизического зияния, возникшее после смерти Достоевского, настоятельно требовало своего восполнения. И русские мыслители, оставляя в стороне философские системы и построения, занимаются перечитыванием Достоевского. Более того, почти каждый стремится Достоевского *дописать*, по-своему уточнить и развить. Каждый, кто в большей — как Розанов или Шестов, кто в меньшей степени — как Мережковский или Бердяев, претендует на соавторство, все вовлечены в единый творческий процесс. Похоже, Достоевский действительно разбудил некую духовную стихию, волны которой несколько десятилетий еще не могли утихнуть, выплескиваясь в сочинениях, дневниках и письмах тысяч его читателей.

То, что в интеллектуальный прорыв в первую очередь бросилась философская мысль, очень показательно. Русский роман, достигший в творчестве Достоевского абсолютных вершин художественной выразительности, как способ постижения действительности если и не исчерпал своих возможностей, то, во всяком случае, оказался в глубоком кризисе. Несмотря на то что за двадцать лет после смерти Достоевского были написаны сотни романов, лишь один стал подлинным событием и привлек всеобщее внимание, вновь всколыхнув общественное сознание, — «Воскресение» Льва Толстого стало последним взлетом жанра. При этом бесчисленные сочинения П. Бобрыкина, Вас. Немировича-Данченко и даже князя В. Мещерского, не говоря уже о произведениях В. Короленко, А. Эртеля, Д. Мамина-Сибиряка, М. Горького, были далеко не худшими по своим достоинствам. Но на фоне Достоевского

и в присутствии Толстого все это выглядело слишком элементарно и плоско.

Весной 1920 года Вячеслав Иванов в беседе с Цветаевой достаточно сурово подытожил результаты сорокалетнего развития русской прозы: «После Толстого и Достоевского — что дано? Чехов — шаг назад»\*. Замечательно, что сказано это уже после вполне успешных и новаторских опытов Д. Мережковского, Ф. Сологуба, В. Брюсова, Андрея Белого, А. Ремизова, Л. Андреева. Чуть позже в этом разговоре Иванов все-таки назовет Андрея Белого «единственным прозаиком наших дней»\*\*. Но принципиально важно то, что попытка символистов дать новое дыхание русскому роману представляется Иванову неудавшейся, или, по крайней мере, не вполне удовлетворительной.

Сегодня, сто лет спустя, можно вполне определенно сказать, что после Достоевского русская проза несколько десятилетий находилась в эстетическом шоке. Те выходы из него, которые предложили в 1920–1930-е годы в своем творчестве М. Булгаков, Б. Пильняк, А. Платонов, В. Набоков, Д. Хармс, Л. Леонов, были направлены не *вослед Достоевскому*, а — *от Достоевского* (с большей или меньшей силой отталкивания). Иначе и не могло быть. Если русская реалистическая проза XIX века могла, по апокрифическому слову Достоевского, выйти из гоголевской «Шинели», то его собственный писательский опыт был столь уникален и личностен, что применить его на практике, не вызвав упреков в эпигонстве, оказалось просто невозможно.

---

\* Цветаева М. И. Неизданное. Записные книжки: В 2 т. М.: Эллис Лак, 2001. Т. 2. 1919–1939. С. 170.

\*\* Там же. С. 171.

Камнем преткновения стало даже не столько идейно-философское содержание романов Достоевского, сколько сам метод художественного постижения действительности, полемически названный самим писателем *реализмом в высшем смысле*.

«Меня зовут психологом: неправда, я лишь реалист в высшем смысле, то есть изображаю все глубины души человеческой» (27, 65) — писал Достоевский в записных книжках 1880-х годов, осмысляя и, как оказалось, подводя итоги своей творческой биографии\*. Эта необычная формулировка художественного метода до сих пор остается предметом дискуссий и размышлений. Она столь же загадочна, как загадочно само искусство Достоевского.

Как представляется, вопрос о «реализме в высшем смысле» нужно рассматривать как вопрос о *качестве знания*, получаемого писателем и читателем в процессе художественного исследования действительности. Существенной характеристикой этого качества является не только и не столько *точность* (в смысле узнаваемость) изображения, сколько *полнота* картины, ее содержательная насыщенность.

«Реализм в высшем смысле» — это *реализм полного знания*.

Достоевский, вслед пушкинскому Пророку, видит все формы и краски мира — даже невидимые для взора обывателя; слышит все звуки и голоса — даже те, кото-

---

\* Цитаты из произведений Ф. М. Достоевского приводятся по изданию: *Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.*: В 30 т. Л.: Наука, 1972–1990. В скобках после цитаты арабскими цифрами указаны том и страницы.



рые молчат; знает и понимает все типы связей и отношений. Реализм Достоевского — это метод комплексного подхода к изображению-исследованию действительности.

Это и *социально-бытовой реализм*, связанный с отражением повседневной жизни человека в обществе, тот «классический» реализм, который особенно удавался представителям натуральной школы.

Это и *реализм экономический*, обращенный к изучению финансово-имущественной стороны жизни.

И *реализм эроса*, отражающий взаимоотношение полов, реализм созидания.

И *реализм криминала*, реализм преступления и критики законов, реализм разрушения.

И, конечно же, *реализм мистического*, реализм невидимых глазу, но явленных сердцу отношений между миром земным и мирами иными.

У Достоевского все они явлены во взаимосвязи и один без другого невозможны. Устранение одного из компонентов приведет к ущербу всего метода, его разрушению и эстетической несостоятельности.

Свою задачу как художника Достоевский видел в том, чтобы «при полном реализме найти в человеке человека» (27, 65). Иными словами, в земном и повседневном облики человека, со всеми его заботами, тяготами, страстями и болезнями, в суете и рутине его каждодневных трудов и тревог, мечтаний и утех познать его бессмертную душу, разгадать замысел Божий, в него вложенный. Тут нужно обладать особым, как бы *двойным* зрением: смотреть на мир не только глазами, но и духовными очами. Дар редкий, пророческий, искусство невероятной сложности, тем более трудное, что, провидя суть вещей и явлений, важно не разу-

читься видеть сами вещи. В этом вся тайна реализма в высшем смысле, суть которого, на мой взгляд, кратко можно определить как *органическое единство социально-психологического (конкретного) и религиозно-мистического (символического) подходов к изображению лиц и обстоятельств, характеров и событий.*

Бахтин заметил, что Достоевский каждого своего героя наделяет словом, даже самого незначительного и второстепенного персонажа. Но точно так же каждого своего героя Достоевский неизменно наделяет *всеми сущностными характеристиками личности*: внешне-стью, социальной принадлежностью, имущественным состоянием, семейным положением, интимной жизнью, пороками и добродетелями, религиозными взглядами и верованиями (суевериями). Только герой Достоевского может сказать: «Если Бога нет, то какой же я капитан?» Эта парадоксальная и отчасти комичная фраза на самом деле очень точно передает принцип художественного мышления Достоевского — принцип *взаимосвязанности* всех компонентов художественной системы, являющей собой *модель мира*. Если бы кто-нибудь сказал тому «седому бурбону капитану» из «Бесов», что он не капитан, то, подумав, он так же, разведя руками, ответил бы: «Если я не капитан, то Бога нет». Для героя Достоевского ничего нет невозможного в такой формулировке, более того, только она одна и может быть. Ведь то, что он — капитан, — несомненная данность, абсолютная истина, реализм в высшем смысле. И если его станут убеждать в абсурдной для него мысли, что он *не капитан*, и действительно окажется, что он не капитан, он принужден будет признать абсурдность всего мира и согласиться с утверждением, что Бога нет. Так и во всем у Достоевского: стоит

исключить лишь одну сущностную характеристику образа, и реализм в высшем смысле не просто утратит «высший смысл», а и всякий смысл.

Герои Достоевского всегда живут всей полнотой жизни — духовное и материальное в них составляют целостное единство. Какие бы высокие духовные проблемы их ни волновали, они всегда помнят о хлебе насущном, о своей плоти и кармане. Келлер признается Мышкину: «Я остался здесь со вчерашнего вечера <...> главное (*и вот всеми крестами крещусь, это говорю правду истинную!*), потому остался, что хотел, так сказать, сообщив вам мою полную, сердечную исповедь, тем самым способствовать собственному развитию; с этой мыслью и заснул в четвертом часу, обливаясь слезами. Верите ли вы теперь благороднейшему лицу: в тот самый момент как я засыпал, искренно полный внутренних и, так сказать, внешних слез (потому что, наконец, я рыдал, я это помню!), пришла мне одна адская мысль: „А что, не занять ли у него в конце концов, после исповеди-то, денег?“» (8, 258). Келлер в данном случае ничем не отличается от Великого инквизитора, разница только в масштабах. Но ни Мышкин, ни Пленник, ни Достоевский не упрекают их. «Две мысли вместе сошлись, это очень часто случается. Со мной непрерывно», — откликается Мышкин. И хотя он считает, что это «нехорошо», но признает за реальность: «Бог знает, как они приходят и зарождаются» (8, 258).

Для Достоевского и его героев нет сомнения, что не хлебом единым жив человек, но в равной мере они знают, что и без хлеба человек жив не будет. Вспомним, как сам Достоевский тщательно рассчитывал выгоду от своих романов. Он очень хорошо знал феномен двой-

ных мыслей, о котором говорит Мышкин. «Я испытал» — это признание самого автора. «Обладая живым чувством внутренней связи с сверхчеловеческим и будучи в этом смысле мистиком, он в этом же чувстве находил свободу и силу человека, — отмечал еще Владимир Соловьев, — зная все человеческое зло, он верил во все человеческое добро и был, по общему признанию, истинным гуманистом. Но его вера в человека была свободна от всякого одностороннего идеализма и спиритуализма: он брал человека во всей его полноте и действительности»\*.

Достоевского не интересовали абстрактные категории сами по себе, вне их связи с живой жизнью. Он не любил голых сентенций, разного рода максим и афоризмов, которыми так славится французская словесность. Даже когда он формулирует свою мысль емко и выразительно, всегда чувствуется присутствие неких реальных обстоятельств, побудивших писателя к высказыванию. В своих размышлениях Достоевский и его герои идут от живого факта — события, поступка, слова. Самая отвлеченная идея накрепко связана у Достоевского с конкретным лицом, действием или ситуацией. При взгляде на повседневное ему отчетливее виделось надмирное. В земном, тленном, суетном писатель обретал метафизическую данность Истины надежнее, нежели в умозрительном и спекулятивном.

У Достоевского герой всегда «кружит» рядом со своей идеей, точнее, рядом с фактом или предметом, этот факт выражающим (убийство старухи, «Маша лежит на

---

\* Соловьев В. С. Указ. соч. С. 46.

столе» и т. п.). Идея возникает и структурируется вокруг факта, лица, события. Герой постоянно возвращается на исходную точку, но с новым пониманием, или с *еще одним* пониманием. Трактовка ложится на трактовку, интерпретация на интерпретацию, версия на версию: это движение по спирали, но радиус каждого витка все меньше и меньше, пока наконец все не соберется в точке. *Сосредоточение* — путь героев Достоевского. Путь Достоевского-художника. Сосредоточение интеллектуальное, эмоциональное, этическое и эстетическое. Эта духовная спираль может вести вверх, как в «Сне смешного человека» и «Кроткой», и тогда это — пирамида, реальная, а не Вавилонская башня, ведущая к небу, или вниз — тогда это воронка, затягивающая в пучину саморазрушения (у Ивана Карамазова и Подпольного).

Точнее всего художественный метод Достоевского обозначивается в словах Мити в «Братьях Карамазовых»: «Красота — это страшная и ужасная вещь! Страшная, потому что неопределимая, а определить нельзя, потому что Бог задал одни загадки. Тут берега сходятся, тут все противоречья вместе живут. <...> Ужасно то, что красота есть не только страшная, но и таинственная вещь. Тут дьявол с Богом борется, а поле битвы — сердца людей» (14, 100).

Реализм в высшем смысле как метод есть воплощение «страшной и ужасной» красоты битвы Бога и дьявола в сердцах людей.

«Очевидно, — писал Достоевскому Н. Страхов, — по содержанию, по обилию и разнообразию идей Вы у нас первый человек, и сам Толстой, сравнительно с Вами,



однообразен». Следует, впрочем, дополнить и завершить мысль критика: Достоевский первый не только по содержанию, но и по богатству художественных способов его подачи. Конечно, читателя Достоевского в первую очередь поражает интеллектуальная масштабность его произведений, густота и мощь его мысли. Захваченный водоворотом идей и чувств, читатель часто и не замечает, по каким законам живет текст Достоевского. Когда же, вдруг почувствовав художественное сопротивление формы, он пробует понять, в чем же дело и как все устроено, то замирает в нерешительности — восхищаться или недоумевать.

Достоевский явился радикальным новатором художественной формы. «Можно даже сказать, — писал Бахтин в предисловии к книге «Проблемы поэтики Достоевского», — что Достоевский создал как бы новую художественную модель мира, в которой многие из основных мотивов старой художественной формы подверглись коренному преобразованию»\*. Бахтин справедливо увязывал художественное новаторство Достоевского с теми творческими задачами, которые тот ставил перед собой как писателем; правда, Бахтину эти задачи виделись главным образом как эстетические: «построить полифонический мир и разрушить сложившиеся формы европейского, в основном монологического (гомофонического) романа»\*\*. Вряд ли, конечно, Достоевский именно так формулировал для себя свое писательское призвание. Он мыслил задачу писателя в иных координатах: «Человек есть тайна. Ее надо разгадать, и ежели будешь ее разгадывать всю жизнь, то

---

\* Бахтин М. М. Проблемы творчества / поэтики Достоевского. Киев: NEXТ, 1994. С. 205.

\*\* Там же. С. 212–213.

не говори, что потерял время; я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком» (28<sub>1</sub>, 63). Не форма сама по себе занимала Достоевского, но возможности художника понять мир, описав его наиболее точным и адекватным способом.

Достоевский явился новатором художественной формы именно потому, что предпринял титаническую попытку освоения ранее совершенно неведомого искусству уровня познания действительности. В массиве бытия Достоевский увидел ту сущностную структуру, которая превращает набор предметов, лиц, событий, идей и чувств из хаоса случайных и необязательных форм меняющейся по своей прихоти материи в осмысленное, целенаправленное, этически завершенное целое живой жизни. Открывшаяся ему картина поразила воображение грандиозностью содержания и полнотой смысла, приковала к себе все внимание художника, заставив искать новые изобразительные средства, переосмысливать и ревизовать практически весь накопленный предшественниками эстетический опыт.

Проблему Достоевского-художника, наверное, можно уподобить тому состоянию, которое испытывает эпилептик накануне очередного приступа и которое так ярко описано в романе «Идиот»: «Ум, сердце озярялись необыкновенным светом; все волнения, все сомнения его, все беспокойства как бы умиротворялись разом, разрешались в какое-то высшее спокойствие, полное ясней, гармоничней радости и надежды, полное разума и окончательней причины. Но эти моменты, эти проблески были еще только предчувствием той окончательней секунды (никогда не более секунды), с которой начинался самый припадок. Эта секунда была, конечно, невыносима. <...> Если в ту секунду, то

есть в самый последний сознательный момент пред припадком, ему случалось успевать ясно и сознательно сказать себе: „Да, за этот момент можно отдать всю жизнь!“ то, конечно, этот момент сам по себе и стоил всей жизни» (8, 188). Достоевский понимал сложность взаимосвязей, осуществляющих единство живой жизни, видел их ускользание от методов рационального познания, чувствовал их многозначность и вариативность. Бахтин безусловно прав, говоря о «большом диалоге» мира, который слышал и пытался воспроизвести в своих романах Достоевский\*.

Одной из главных задач писателя Достоевский считал создание текста, максимально насыщенного содержанием. В течение всей творческой жизни он неустанно искал способы художественного приращения смыслов. Такие традиционные элементы поэтики, как сюжет, композиция, система образов, художественный хронотоп и др., в романах Достоевского *всегда*, помимо своей прямой функции, выполняют некие особенные задачи, которые позволяют писателю значительно расширить смысловое пространство произведения.

Одним из открытий Достоевского-художника стало эстетическое расширение функций *синекдохи*. Он творчески переосмыслил эту специфическую разновидность метафорического дискурса, перенеся из области языковых средств художественной выразительности *на сюжетно-композиционный уровень*. При этом внес существенное изменение в саму структуру тропа. Часть, деталь, у Достоевского, выступая представительницей некоего целого, не *заменяет* его, устраняя из художественного пространства, но, напротив, *вводит* его в текст

---

\* Бахтин М. М. Указ. соч. С. 248.

во всей полноте и напряженности смыслов. Синекдоха у Достоевского — это вершина айсберга, забвение подводной части которого чревато катастрофой, в данном случае — утратой значимой части смысла, если не полной потерей его.

Сюжетно-композиционная синекдоха является важным средством реализации «большого диалога» в романах Достоевского. С ее помощью писатель приводит в действие механизм «обмена репликами», если развивать далее терминологическую метафору Бахтина. Наиболее ответственные сцены и эпизоды романов Достоевского обладают свойством динамического присутствия в композиционной структуре повествования. В отличие от классического романа они не имеют жесткой фиксации в той или иной, обусловленной сюжетом, части произведения (вроде завязки, кульминации или развязки). Они, точно действующие лица, вновь и вновь появляются в тексте то как припоминание героя, то как указание автора, то как элемент действия — жест, поза, реплика. Их участие в сюжете сродни жизни персонажей. Они активно влияют на происходящие события, меняют картину мира и сами меняются, обретая одни и утрачивая другие свойства и смыслы.

Так, концептуально значимая для «Преступления и наказания» сцена убийства Раскольниковым старухи-процентщицы и ее сестры Лизаветы помимо седьмой главы первой части романа будет возникать в тексте еще неоднократно, проявляясь то одним, то другим краем, проступая сквозь ткань последующих событий, ложась на них тенью прежних обстоятельств. И именно сюжетно-композиционная синекдоха наиболее эф-

фективно обеспечивает функцию взаимодействия отдельных элементов романной структуры.

Вот, на следующий день после преступления Раскольников осматривает свою одежду — нет ли на ней следов крови (кстати, следы крови и прочие улики — это ведь тоже разновидность синекдохи): «В эту минуту луч солнца осветил его левый сапог: на носке, который выглядывал из сапога, как будто показались знаки. Он сбросил сапог: „действительно знаки! Весь кончик носка пропитан кровью“; должно быть, он в ту лужу неосторожно тогда наступил...» (6, 72) Испачканный кровью кончик носка мгновенно восстанавливает в сознании героя и читателя всю картину — «ту лужу», в которую он «неосторожно тогда наступил». «Тогда» — это когда он вдруг вернулся к телу старухи, желая удостовериться, что она мертва: «Нагнувшись и рассматривая ее опять ближе, он увидел ясно, что череп был раздроблен и даже сворочен чуть-чуть на сторону. Он было хотел пощупать пальцем, но отдернул руку; да и без того было видно. Крови между тем натекла уже целая лужа» (6, 63–64). Благодаря синекдохе читатель понимает, что это «тогда» для Раскольникова по-прежнему остается «сейчас», и, стоя посреди своей каморки, он по-прежнему находится в квартире старухи-процентщицы, «нагнувшись и рассматривая ее». Только сейчас он заметил, что нога его оказалась в луже крови.

Стараясь избыть наваждение, Раскольников засыпает, но и, проснувшись через несколько часов от стука в дверь, вновь оказывается не у себя на чердаке, а все там же — на месте преступления, и обезображенный труп, как и прежде, — теперь уже навсегда! — лежит на полу в луже крови. Преступнику никогда не уйти



с места своего преступления. Закрепляя свою мысль, Достоевский вводит еще одну сюжетную синекдоху. За дверью каморки Раскольникова разыгрывается мизансцена в точности соответствующая той, свидетелем и участником которой стал герой накануне. «Да отвори, жив аль нет? И все-то он дрыхнет!» — кричит Настасья, стуча кулаком в дверь (6, 72), почти дословно воспроизводя слова раздраженного Коха: «Да что они там, дрыхнут или передушил их кто?» (6, 67) «А может, и дома нет!» — предполагает дворник (6, 72), так же как и молодой товарищ Коха: «Неужели нет никого?» (6, 67). «А крюком кто ж заперся?» — разумно возражает Настасья (6, 73), повторяя логику рассуждений пришедших к старухе клиентов: «Если бы все ушли, так с наружи бы ключом заперли, а не на запор изнутри. А тут, — слышите, как запор брякает? А чтоб затвориться на запор изнутри, надо быть дома, понимаете? Стало быть, дома сидят, да не отпирают!» (6, 68) В иное время, в ином месте, иные лица разыгрывают перед Раскольниковым один и тот же эпизод. Случайное совпадение? Обостренная мнительность больного сознания? Эффектная выдумка автора? Отнюдь. События происходят на самом деле, живая жизнь не молчит бездушно, плоть ее уязвлена преступлением Раскольникова, и она настойчиво требует от него ответа. С какой-то даже навязчивой и неприкрытой прямолинейностью ведет его в полицейскую контору. Впрочем, это пока только лишь «проба». Волею обстоятельств Раскольников вынужден повторить свой недавний опыт разведки боем, только на этот раз отправляясь на место своего будущего наказания. «На улице опять жара стояла невыносимая <...> Опять пыль, кирпич и известка, опять вонь из лавочек и распивочных, опять

поминутно пьяные, чухонцы-разносчики и полуразвалившиеся извозчики. <...> Дойдя до поворота во *взвешенную* улицу, он с мучительной тревогою заглянул в нее, на *тот* дом... и тотчас же отвел глаза» (6, 74). Живая жизнь не без язвительной иронии предлагает Раскольникову так же, как и «тогда», подняться по темной узкой лестнице в четвертый этаж, куда как, специально, недавно переехала полицейская контора (6, 74). Подсказка так очевидна, что Раскольников почти даже решает: «Войду, стану на колена и все расскажу...» (6, 75) Но ни сам Раскольников, ни мир еще не готовы к его покаянию.

Идя на преступление, Раскольников и не предполагал, что вступает в напряженное противоборство с миром. Погруженный в непрерывный внутренний монолог, он был уверен, что это его личное дело, но все оказалось иначе. Совершенное «тогда» убийство, почти бессознательная и безвольная череда действий, какая-то бессмысленная механическая работа, уже через день заявляет о себе как цельное, наполненное содержанием, связанное с *личностью* событие и чем дальше, тем значительнее и *своевольнее* будет его роль в жизни, тем важнее смысл, заключенный в его обстоятельствах. К концу романа оно получит метафизическое звучание.

Еще более драматично возникает сцена преступления Раскольникова в момент его признания Соне. В ее лице он «как бы увидел лицо Лизаветы. Он ярко запомнил выражение лица Лизаветы, когда он приближался к ней тогда с топором, а она отходила от него к стене, выставив вперед руку, с совершенно детским испугом в лице <...>. Почти то же самое случилось теперь и с Соней: так же бессильно, с тем же испугом,

смотрела она на него несколько времени и вдруг, выставив вперед левую руку, слегка, чуть-чуть, уперлась ему пальцами в грудь и медленно стала подниматься с кровати, все более и более от него отстраняясь <...>» (6, 315). Ужас наполняет Раскольникова. Опять он в проклятой, залитой кровью и закатными лучами солнца квартире старухи, в его руках занесенный для повторного убийства топор, но на этот раз перед ним не убогая сестрица Алены Ивановны, а Соня, идя к которой «он чувствовал, что в ней вся его надежда и весь исход» (6, 324). И как после этого не понять, что не старушонку убил, а самого себя. Если Настасья и дворник у двери каморки Раскольникова — это еще не вполне осознанная реплика живой жизни: скорее оклик, чем призыв, то Соня, принявшая на мгновение облик Лизаветы, — это уже вполне оформленная и внятная речь. Образное возвращение, через сюжетную синекдоху, к сцене убийства — гениальное художественное решение Достоевского.

Исповедуясь Соне, Раскольников делает первый шаг к исповеди перед живой жизнью. Это уже не «проба», это — решительное действие, но для полноты осуществления оно должно выйти за пределы Сониной комнаты, так же, как преступление, получить огласку, стать частью мира. Раскольников сделал выбор, но только лишь вступил на новый путь. То, что это только начало, первый шаг героя, Достоевский обозначает, вновь используя сюжетную синекдоху. Соня предлагает Раскольникову свой нательный крест как знак родства и сотрудничества в деле искупления греха: «На, возьми вот этот, кипарисный. У меня другой остался, медный, Лизаветин. Мы с Лизаветой крестами поме-

нялись, она мне свой крест, а я ей свой образок дала. Я теперь Лизаветин стану носить, а это тебе. Возьми... ведь мой! Ведь мой! <...> Вместе ведь страдать пойдем, вместе и крест понесем!» «Дай, — сказал Раскольников. Ему не хотелось ее огорчать. Но он тотчас же отдернул протянутую за крестом руку» (6, 324). Что это? Страх Раскольникова перед предстоящими испытаниями, неготовность нести крест? Конечно. Но не только. Сцена убийства, актуализированная жестом Сони, через этот кипарисный крест опять обращается к Раскольникову своим неизбывным кошмаром. «Тогда», стоя в луже крови над мертвой старухой, «вдруг он заметил на ее шее снурок, дернул его, но снурок был крепок и не срывался; к тому же намок в крови. Он попробовал было вытащить так, из-за пазухи, но что-то мешало, застряло. В нетерпении он взмахнул было опять топором, чтобы рубануть по снурку тут же, по телу, сверху, но не посмел, и с трудом, испачкав руки и топор, после двухминутной возни, разрезал снурок не касаясь топором тела, и снял; он не ошибся — кошелек. На снурке были два креста, кипарисный и медный, и, кроме того, финифтяный образок <...>» (6, 64). Раскольников отдернул руку от Сониного креста, потому что «тогда» опять встало перед ним во всех своих деталях и он вновь увидел кровь на своих руках. «Не теперь, Соня. Лучше потом», — только и смог сказать Раскольников (6, 324).

Решающим содержательным компонентом сюжетно-композиционной синекдохи является совмещение в читательском сознании двух (и более) смысловых элементов текста (сцен, картин, персонажей), в результате которого происходит их идейно-художественное

*взаимодополнение*. Сюжетная синекдоха как бы закольцовывает действие, и не только прошлое оказывается частью настоящего, но и настоящее входит в состав прошлого. Так, Соня, обернувшись в глазах Раскольникова Лизаветой, говорит тоже как бы за Лизавету (примечательна реплика Раскольникова: «Себя ты не помнишь»): «Нет, нет тебя несчастнее никого теперь в целом свете!» (6, 316) Невозможно не понять, что это «теперь» прозвучало еще «тогда», в испуганном детском взгляде Лизаветы. Если же учесть, что образ Сони входит в состав образа Дуни Раскольниковой («вечная Сонечка, пока мир стоит!»; 6, 38), то сцена убийства получает еще одну версию. В лице Лизаветы под занесенным топором Раскольникова оказывается не только Соня, но и Дуня. Количество жертв преступления неумолимо увеличивается. «Большой диалог» романа развивается по спирали, обретая полноту и насыщенность «живой жизни».

Если собрать вместе все связанные с Лизаветой фрагменты романа «Преступление и наказание», то едва-едва наберется пара полноценных страниц текста. По этому, внешнему, признаку Лизавета не может претендовать даже на звание второстепенного персонажа. В то же время Лизавете, по замыслу Достоевского, определено сыграть роковую роль в судьбе Раскольникова. Именно после того, как «он вдруг, внезапно и совершенно неожиданно узнал, что завтра, ровно в семь часов вечера, Лизаветы, старухиной сестры и единственной ее сожительницы, дома не будет и что, стало быть, старуха, ровно в семь часов вечера, *останется дома одна*» (6, 52), преступление Раскольникова стало неот-

вратимым. Парадоксальным образом Лизавета оказывается невольной «сообщницей» Раскольникова. Потом — неожиданной свидетельницей и, в конце концов, жертвой. Тень несчастной возникнет в романе вновь при встрече Раскольникова с Соней, которой молодой человек обещает сказать, кто убил Лизавету. С этого признания начнется новый этап в жизни героя.

Лизавета изображена в романе как праведница. В ее образе Достоевский представил идеальный образец христианской добродетельности. «Тихая такая, кроткая, безответная, согласная, на все согласная» (6, 54), — говорит о ней студент. «Чуть не идиотка» (6, 51), по словам повествователя. «Юродивая» (6, 249), по определению Раскольникова. Лизавета добра, трудолюбива, набожна. Заработанные ею деньги, вместе с деньгами Алены Ивановны, завещаны монастырю. Она приносит Соне Евангелие, вместе они читают и обсуждают Священное Писание. Лизавета дарит Соне нательный крестик. Смерть Лизаветы становится своеобразным пропуском блуднице в храм: Соня, которая, по собственному признанию, в церковь редко ходит, присутствует на панихиде по убиенной. «Она Бога узрит», — уверена Соня (6, 249).

Однако в образе Лизаветы есть одна очень странная деталь. Эта праведница и святая «поминутно была беременна» (6, 54). Факт этот уже стал хрестоматийным и даже вошел в школьный обиход, его содержание настолько стерлось, что ни у кого даже не вызывает удивления абсурдность самой формулировки: что значит «поминутно» в отношении столь продолжительного процесса, каким является беременность? Очевидно, «поминутно» следует понимать как постоянно, но и постоянно — слишком невероятный срок. Следовательно,

«поминутно» должно обозначать неоднократно. Так что же, Лизавета тоже была проституткой? Предположение совершенно невероятное!

Но даже если и так, неужели Достоевский мог «забыть» о неизбежных последствиях любой беременности и никак о них не упомянуть в связи с Лизаветой? Вряд ли. Детская тема занимает исключительно важное место в системе художественных и человеческих ценностей писателя. «Дети странный народ, они снятся и мерещатся» (22, 13), — признавался Достоевский в «Дневнике писателя» за 1876 год. О детях же Лизаветы нет и полунамека в окончательном тексте романа.

Это и понятно. Их попросту у Лизаветы не было.

Но в таком случае остается допустить только одно: Лизавета находила возможность каким-то способом изводить плод. Однако героиня, избавляющаяся от своего бремени хирургическим или иным путем, никак не может претендовать на то, чтобы «Бога узреть».

Здесь какая-то *ошибка*.

Откуда, вообще, мы знаем этот факт? Из разговора студента и офицера. Но что это за разговор, где и как он ведется? Сразу заметим, что участники разговора — студент и молодой офицер — тот тип собеседников, который отличается особым цинизмом и скабрёзностью мышления. Проследим за ходом их разговора. Поначалу он носит почти деловой характер: молодые люди обсуждают, где и как можно раздобыть денег. Возникает имя Алены Ивановны. «Славная она, — говорит студент, — у ней всегда можно денег достать. Богата как жид, может сразу пять тысяч выдать, а и рублевым за-

кладом не брезгает. Наших много у ней перебивало. Только стерва ужасная...» (6, 53) Студент, из каких-то собственных соображений, усиленно расхваливает свой вариант. «Студент разболтался и сообщил, кроме того, что у старухи есть сестра, Лизавета, которую она, такая маленькая и гаденькая, бьет поминутно и держит в совершенном порабощении, как маленького ребенка, тогда как Лизавета, по крайней мере, восьми вершков росту...

— Вот ведь тоже феномен! — воскликнул студент и захохотал» (6, 53).

При желании казаться исключительно информированным человеком, студент тем не менее демонстрирует здесь свое полное непонимание взаимоотношений сестер. Он судит достаточно поверхностно и не способен делать выводы, выходящие за пределы внешнего комизма. В то же время студент рад показать свое красноречие, тем более что, судя по вниманию, с каким слушает его молодой офицер, нашел себе благодарного слушателя. Внимание аудитории всегда вдохновляет оратора. Ради красного словца...

«Они стали говорить о Лизавете, — пишет Достоевский далее. — Студент рассказывал о ней с каким-то особенным удовольствием и все время смеялся, а офицер с большим интересом слушал и просил студента прислать ему эту Лизавету для починки белья» (6, 53). Для студента разговор о Лизавете — возможность развлечь собеседника курьезным случаем и выказать остроумие, которое он всякий раз старается подчеркнуть неизменным смехом. Впрочем, что так веселило студента в судьбе Лизаветы, понять трудно. Не иначе как то, что она «работала на сестру день и ночь, была в доме



вместо кухарки и прачки и, кроме того, шила на продажу, даже полы мыть нанималась, и все сестре отдавала. Никакого заказа и никакой работы не смела взять на себя без позволения старухи. Старуха же уже сделала свое завещание, что известно было самой Лизавете, которой по завещанию не доставалось ни гроша, кроме движимости, стульев и прочего <...>» (6, 53). Очевидно, смешным студенту представлялось и то, что Лизавета была «собой ужасно нескладная, росту замечательно высокого, с длинными, как будто вывернутыми ножищами, всегда в стоптанных козловых башмаках, и держала себя чистоплотно» (6, 53–54).

Ну просто фонтан остроумия!

Неудивительно, что, желая довести рассказ до крайней степени комизма, студент ничего лучшего не может придумать, как наделить своего неказистого персонажа исключительной сексуальной притягательностью. «Главное же, — завершает Достоевский пересказ разговора, — чему удивлялся и смеялся студент, было то, что Лизавета поминутно была беременна...» (6, 54) Это уж настолько нелепо, что студенту не поверил даже его слушатель: «Да ведь ты говоришь, она урод? — заметил офицер» (6, 54). Студент начинает оправдываться и сам попадает в комическую ситуацию: «Да ведь она и тебе нравится? — засмеялся офицер» (6, 54). Сцена превращается в глумление, неизбежными спутниками чего служат вымысел и нелепица. А запредельное вранье тут же разоблачается пристрастным слушателем, по принципу: ври, да знай же меру. Таким образом, сообщение о «поминутной беременности» Лизаветы дискредитировано всей ситуацией разговора. Заметим тут же, что Достоевский, пересказав историю Лизаветы в форме косвенной речи и тем самым удалив из нее

обязательный в прямом высказывании элемент предвзятости и субъективизма, счел необходимым сообщение о «поминутной беременности» предварить специальным указанием на источник информации: «чему удивлялся и смеялся студент». Даже структурно писатель отделяет достоверные факты от вымысла. В текстах Достоевского и прямым высказываниям повествователя не всегда можно полностью доверять, а уж словам персонажей — тем более.

Свидетельства студента, впрочем, не совсем безосновательны: в журнальной редакции романа тема беременности Лизаветы была завершена сообщением, что при вскрытии тела Лизаветы был обнаружен плод. Отцом будущего ребенка назван Заметов. Достоевский, как видим, изначально предполагал реальную беременность героини, что усугубляло грех Раскольникова, но, почувствовав *ошибку*, в окончательном варианте от такого завершения образа Лизаветы отказался.

В «Братьях Карамазовых» другая Лизавета родит-таки ребеночка, но та будет уже и вовсе городской сумасшедшей, и прозвище ей — Смердящая, и дитя ее — выродок. Это уже *совсем другой* роман.

По своему символическому содержанию образ Лизаветы в идейной структуре романа равнозначен образу Наполеона. Если Наполеон воплощает собой апофеоз просветительской философии личного деяния и подвига, то Лизавета — абсолютный образец христианской кротости и смирения.

В художественной системе романа Наполеон и Лизавета зеркально противопоставлены. Достоевский

выстраивает последовательную и полную оппозицию образов. Наполеон, как известно, был не просто французским императором, но и покорителем «двунадесяти языков». Лизавета же занимает низшую социальную ступень и не способна противостоять даже своей сестре. Наполеон не отличался особым физическим сложением и статью. Лизавета же была «замечательно высокого роста». В разговоре с офицером студент сравнивает Лизавету с «переряженным солдатом», что так же представляет собой обратное отражение полководца Наполеона. Лизавета бесславно гибнет в возрасте тридцати пяти лет, но именно в тридцать пять лет Наполеон достигает своей наивысшей славы и могущества, становясь императором Франции. Наконец, Наполеон мужчина и тиран, посылающий на смерть десятки тысяч людей, Лизавета — женщина, хоть и девица, потенциально она может быть матерью, и даже многодетной, на что указывает и пресловутая «помянутая беременность». Пусть даже и мнимая.

Являясь полной и предельной противоположностью Наполеона, Лизавета Ивановна представляет собой крайний полюс антропологической системы Раскольникова. Правда, до поры до времени Раскольников сам не осознает этого. В своих умственных спекуляциях он опирается на иную оппозицию: *Наполеон/Алена Ивановна*. «Я задал себе один раз такой вопрос, — объясняет Раскольников Соне причины своего преступления, — что если бы, например, на моем месте случился Наполеон и не было бы у него, чтобы карьеру начать, ни Тулона, ни Египта, ни перехода через Монблан, а была бы вместо всех этих красивых и монументальных вещей просто-запросто одна какая-нибудь смешная ста-

рушонка, легистраторша, которую еще в добавок надо убить, чтоб из сундука у ней деньги стащить (для карьеры, понимаешь?), ну, так решился бы он на это, если бы другого выхода не было?» (6, 319) Личность же Лизаветы для Раскольникова столь ничтожна, что он даже не признает за ней права быть «тварью дрожащей». Ее просто для него не существует. Он вычеркивает ее из списка живых задолго до кровавой расправы с несчастной.

Однако оппозиция *Наполеон/Алена Ивановна* ошибочна по своей сути. Если продолжить сравнение, предложенное студентом в отношении Лизаветы («точно солдат переряженный»), то Алена Ивановна, у которой Лизавета была в полном подчинении, легко может претендовать на место если и не фельдфебеля, то по крайней мере прапорщика. Алена Ивановна не такая уж «тварь дрожащая» и «старушонка ничемная» — она в известном родстве со Скупым рыцарем и обладает достаточной силой и властью, чтобы держать в повиновении не только Лизавету, но и своих закладчиков — того же Раскольникова. Вспомним, каким тоном она говорит с ним и как он робеет в ее присутствии. Алена Ивановна тот же Наполеон. Это «одного поля ягоды», как сказал бы Свидригайлов. Когда Раскольников, в какой-то момент своих интеллектуальных мытарств, замыкается на оппозиции *Наполеон/Алена Ивановна*, он попадает в лабиринт самообмана, природа и суть которого в свое время были блистательно проанализированы Ю. Ф. Карякиным в книге «Самообман Раскольникова».

Оппозиция *Наполеон/Алена Ивановна* задает в «Преступлении и наказании» плоскость социального плана,

в поле которой возможны любые спровоцированные борьбой за существование аберрации нравственного сознания.

Оппозиция *Наполеон/Лизавета* выстраивает в романе духовную вертикаль, наличие которой делает невозможным оправдание какого-либо преступного помысла и деяния.

Исторически зримый успех социальной активности Наполеона, вдохновляющий Раскольникова на действие, приводит героя на край гибели. Повседневное незаметное христианство Лизаветы открывает ему путь к спасению. Не только в метафизическом, но и буквальном смысле слова. В тот роковой час, когда Раскольников решился попробовать и убил Алену Ивановну, его судьба на какие-то несколько минут оказалась во власти Лизаветы, раньше времени вернувшейся домой и заставшей его на месте преступления. Лизавета могла закричать, кинуться за помощью, наконец, оказать сопротивление, даром что физически была отменно сложена, и тогда бы все дело закончилось значительно быстрее. Но Лизавета промолчала.

Сцена убийства Лизаветы дана глазами Раскольникова, и пассивность женщины объяснена в духе подслушанного им в трактире разговора студента и офицера: «И до того эта несчастная Лизавета была проста, забита и напугана раз навсегда, что даже руки не подняла защитить себе лицо, хотя это был самый необходимостественный жест в эту минуту, потому что топор был прямо поднят над ее лицом» (6, 65). Однако Лизавета в свой смертный час думала не о себе. Она ведь немного знала Раскольникова и, должно быть, в последнюю минуту свою молила о спасении *его* души. Так молились

о душах своих палачей все христианские мученики. Поведение Лизаветы в решающую минуту ее жизни вполне соответствует житийным канонам. Лизавета «только чуть-чуть приподняла свою свободную левую руку, далеко не до лица, и медленно протянула ее к нему вперед, как бы отстраняя его» (6, 65).

Этот удивительный жест Достоевский, как известно, повторит в сцене признания Раскольникова Соне: «Так же бессильно, с тем же испугом, смотрела она на него несколько времени и вдруг, выставив вперед левую руку, слегка, чуть-чуть, уперлась ему пальцами в грудь и медленно стала подниматься с кровати, все более и более от него отстраняясь» (6, 315).

И из Сониных уст услышит Раскольников *предсмертные слова Лизаветы*: «Что вы, что вы это над собой сделали! <...> Нет, нет тебя несчастнее никого теперь в целом свете!» (6, 316)

И за Лизавету обнимет Соня убийцу.

Это ключевой эпизод в духовной драме героя. Раскольников пока еще не может понять природы Сониных (и Лизаветиных, конечно же) чувств и поступков: «Странная какая ты, Соня, — обнимаешь и целуешь, когда я тебе сказал *про это*. Себя ты не помнишь», но именно это самоотречение пробуждает душу героя: «Давно уже незнакомое ему чувство волной хлынуло в его душу и разом размягчило ее. Он не сопротивлялся ему: две слезы выкатились из его глаз и повисли на ресницах» (6, 316). Бес Наполеона еще не повержен, но уже утратил свою абсолютную власть над сердцем Раскольникова.

Образ Лизаветы развивается в романе по восходящей: от забитой полоумной уродки к лику святой. Так

свидетельствует Достоевский о подлинной красоте и силе христианской веры и непростом пути ее постижения.

И героем, и читателем, и, возможно, самим автором.

Бахтин писал о «*сосуществовании и взаимодействии*» как об основной категории художественного видения Достоевского: «Разобраться в мире значило для него помыслить все его содержания как одновременные и угадать их взаимоотношения в разрезе одного момента. <...> Возможность одновременного сосуществования, возможность быть рядом или друг против друга является для Достоевского как бы критерием отбора существенного от несущественного. Только то, что может быть осмысленно дано одновременно, что может быть осмысленно связано между собою в одном времени, — только то существенно и входит в мир Достоевского. <...> То же, что имеет смысл как „раньше“ или как „позже“, что довлеет своему моменту, что оправдано лишь как прошлое, или как будущее, или как настоящее в отношении к прошлому и будущему, то для него не существенно и не входит в его мир»\*. Исходя из этого, Бахтин утверждал, что Достоевский «видел и мыслил свой мир по преимуществу в пространстве, а не во времени. <...> Весь доступный ему смысловой материал и материал действительности он стремился организовать в одном времени в форме драматического сопоставления, развернуть экстенсивно»\*\*.

---

\* Бахтин М. М. Указ. соч. С. 233, 234.

\*\* Там же. С. 233.

Если сам тезис Бахтина о «*сосуществовании и взаимодействии*» представляется исключительно содержательным и плодотворным, то его интерпретация в свете принципов драматургического мышления в контексте нашего исследования, как видим, требует уточнения и корректировки. Достоевский стремится развернуть действие не только в плоскости пространства, но также задействовать и вертикаль: его произведения — это в некотором роде многоэтажные здания, этажи которых возводятся по ходу развития сюжета. Можно даже сказать, что движение сюжета у Достоевского сродни переезду жильцов доходного дома с этажа на этаж. Планировка квартир остается прежней, разве что где иначе выстроены перегородки. Мебель, обстановка, посуда занимают свои привычные места, но что-то по ходу дела утрачено, сломано, разбито, что-то, наоборот, приобретено. Да и состав жильцов, в целом оставаясь тем же, все же меняется: кто-то уехал, кто-то умер, кто-то родился. А в старой квартире остаются жить тени прошлого. В художественной системе Достоевского время — это живая плоть, нарастающая на кости пространства. Мир Достоевского вовсе не *одномоментен*, скорее он — *одновременен*. Достоевский не стремится «преодолеть» время, как считает Бахтин. Оно не мешает ему и его героям, напротив, как и пространство, является важнейшим фактором осуществления связей в сложной структуре «большого диалога».

Постоянное соотнесение одних элементов романа с другими создает напряженное интеллектуальное поле, взаимодействие с которым пробуждает в читателе творческий отклик. Читатель также оказывается включенным в «большой диалог» и становится еще одним



действующим лицом романа, а сам роман выходит за рамки текста, обнаруживая свою неотъемлемую причастность «живой жизни».

Еще в ранней молодости Достоевский сформулировал главную гносеологическую проблему своего творчества: «Человек есть тайна. Ее надо разгадать <...>» (28<sub>1</sub>, 63). Обратим внимание, что так сформулированная задача характеризует Достоевского в этот период (1839) не столько как художника и литератора, сколько как философа. Впрочем, философия видится ему именно как акт художественного постижения мира: «Поэт в порыве вдохновения разгадывает Бога, следовательно, исполняет назначение философии. Следовательно, поэтический восторг есть восторг философии... Следовательно, философия есть та же поэзия, только высший градус ее!» (28<sub>1</sub>, 54) Как видим, Достоевский, еще даже не вступив на путь литератора, осознает себя художником-мыслителем, тем самым определяя вектор всей своей будущей деятельности.

Тогда же была им определена как одна из центральных и проблема диалектики *ума* и *сердца*: «Проводник мысли сквозь брешневую оболочку в состав души есть ум. Ум — способность материальная... душа же, или дух, живет мыслию, которую нашептывает ей сердце...» (28<sub>1</sub>, 54) Юного Достоевского волнует метафизика интеллектуального бытия человека и социума.

Уже в первых своих произведениях Достоевский стремится не только описать сложную картину психологических переживаний героя, создать богатое красками и оттенками полотно его душевной жизни, он сразу же прилагает усилия и к тому, чтобы разобраться в ме-

*ханизме интеллектуального обеспечения* динамичной драматургии человеческих эмоций. Пока это еще не является фокусом его писательского внимания. Его в большей степени увлекают сами коллизии душевного мира героя, борьба, идущая в нем. Индивидуальность человека акцентирована им как психологическая самобытность личности. Примечательно, что герои ранних повестей Достоевского — люди среднего интеллектуального уровня, что называется «маленькие люди», — чиновники, обыватели, а порой и вовсе люмпены. Невысокий социальный уровень героя и его интеллектуальная ограниченность представляются молодому Достоевскому теми чертами, которые позволяют художнику наиболее драматично изображать именно эмоциональную составляющую человеческой личности, подчеркивать ее универсальность. Достоевский в это время находится еще в сильной зависимости от общекультурного тренда, суть которого вполне укладывается в знаменитую формулу Карамзина: «И крестьянки любить умеют». Конечно, не только любить — и тосковать, и страдать, и радоваться жизни, и бояться, и быть самолюбивым, и многое другое, иными словами — жить самыми разнообразными волнениями и страстями. Это больше всего и занимает Достоевского.

Впрочем, интерес к интеллектуальной составляющей человеческой личности у молодого Достоевского тоже силен. И именно на этом направлении он добивается наиболее значимых художественных результатов. Читатели «Бедных людей» прослезились ведь не только от самой истории Макара Деушкина и Вареньки Доброселовой, достаточно обыкновенной по правде говоря, но и от того, *как* эта история была представ-

лена. Ставшая, казалось, уже архаичной форма романа в письмах, годная разве что только для анекдотической переписки собак, уличенных безумцем Поприщиным (в «Записках сумасшедшего» Н. В. Гоголя), вдруг взорвала литературный мир — не своим содержанием, а корреспондентами, ведущими переписку. Работая с материалом нижних слоев социума, Достоевский фактически оказывается открывателем истины, которую, перефразируя Карамзина, можно сформулировать словами: «И крестьянки мыслить умеют». Пусть не так радикально, не совсем «крестьянки», но, во всяком случае, — не одни только философы и образованные люди. Мышление, как и способность к переживаниям, есть неотъемлемое свойство любого человека. Образование, накопление знаний способствуют его развитию, но никак не возникновению. Это не было тайной реальной, практической жизни, но для русской литературы 1840-х годов стало новостью.

Восторженные читатели «Бедных людей» сразу зачислили Достоевского в разряд социальных писателей, не подозревая, что имеют дело с художником-философом, и были крайне разочарованы и удивлены последовавшими вслед рассказами и повестями. В них не нашли ожидавшейся социальной остроты (а ее ведь не было и в «Бедных людях») и от досады проглядели ростки нарождающейся интеллектуальной прозы. Исследование форм и методов человеческого мышления станет в творчестве зрелого Достоевского одним из главных направлений предпринятого им художественного постижения мира.

Достоевскому пришлось самостоятельно разрабатывать методы художественного описания и анализа

мыслительной деятельности человека. Не имея специального философского образования, более того, оказавшись в учебном заведении, в котором в первую очередь воспитывалась дисциплина и уставной догматизм, безусловная ортодоксальность религиозного мышления и механическая зубрежка специальных дисциплин, Достоевский не мог на первых порах воспринять в полноте и использовать накопленные человечеством знания о характере, структуре и свойствах человеческой мысли. Самими обстоятельствами он был обречен на *опыт самопознания как способ постижения феномена* человеческой личности. В своем творческом исследовании Достоевскому пришлось двигаться, опираясь, в первую очередь, на опыт саморефлексии, что, как мне кажется, значительно повлияло на ход его размышлений и поисков.

Другим инструментом познания, как мы знаем, стала для него мировая литература — как классическая, так и новейшая, в то время осваивавшая духовный мир человека с помощью инструментов романтической поэтики. Чтение романтической литературы стало для Достоевского важным этапом в формировании его понимания природы человека. Очень вероятно, что и сам интерес Достоевского к тайне человеческой личности родился из вдумчивого чтения романтиков. Ведь романтизм, собственно, и был манифестом личностного освобождения от ига рационалистической нормативности Просвещения. Он возник как результат конфликта между схематизмом просветительских теорий о человеке и подвижным многообразием внутреннего мира живой личности. Все это было понятно и близко юному Достоевскому. В рамках классицистической

эстетики подобный конфликт решался однозначно как трагический. Унаследовав от своих предшественников повышенную драматизацию в изображении личности, романтики значительно расширили поле художественного исследования, сосредоточив пристальное внимание на субъективном и иррациональном в природе человека, на порождаемой этими качествами ментальной ревизии принципов организации и структуры социума.

В ранних произведениях Достоевского доминирует интерес к типу *альтернативного мышления*, характерного для поведенческой стратегии романтического эскапизма, свойственного социально-инфантильному сознанию *мечтателя* («Бедные люди», «Двойник», «Хозяйка», «Белые ночи»). Историческое время, со всеми проблемами прошлого и настоящего, для такого героя отсутствует, вытеснено из его жизненного пространства фантастической иллюзией. Он живет в мире повседневных забот как в некоем таинственном зазеркалье, преображая в своем сознании механическую суету жизни в наделенный особыми смыслами текст.

В одном из фельетонов «Петербургской летописи» Достоевский писал, что у них и «взгляд так настроен, чтобы видеть во всем фантастическое», и «самая обыкновенная житейская мелочь, самое пустое, обыденное дело немедленно принимает <...> колорит фантастический». Мечтательство при внешней креативности процесса мышления по сути своей деструктивно. Оно отнимает у человека душевные и интеллектуальные силы, парализует его волю, ввергает в социальный ступор. Это коварная болезнь духа, способная сковать личность, вызволив наружу лишь немотивированную агрессию против тех, кто попытается разбудить мечта-

теля. Фантомы, вытесняющие реальные образы мира, разрушают саму способность человека к мышлению, ограничивая его ментальную деятельность холостым созерцанием.

В свое время своеобразие мыслительной деятельности и поведения мечтателя обстоятельно проанализировал А. Л. Бем в работе «Драматизация бреда» на примере героя повести Достоевского «Хозяйка» — Ордынова, в духовном облике которого убедительно вскрыл основательный автобиографический пласт. Однако мечтаниям в ранних произведениях Достоевского подвержены не только молодые герои. Вспомним Макара Девушкина, человека уже пожившего и многое пережившего. Вот с какими словами он выходит к читателю: «Вчера я был счастлив, чрезмерно счастлив, донельзя счастлив! Вы хоть раз в жизни, упрямица, меня послушались. Вечером, часов в восемь, просыпаюсь <...>, свечку достал, приготавливаю бумаги, чиню перо, вдруг, невзначай, подымаю глаза, — право, у меня сердце вот так и запрыгало! Так вы-таки поняли, чего мне хотелось, чего сердчишку моему хотелось! Вижу, уголочек занавески у окна вашего загнут и прицеплен к горшку с бальзамином, точнехонько так, как я вам тогда намекал; тут же показалось мне, что и личико ваше мелькнуло у окна, что и вы ко мне из комнатки вашей смотрели, что и вы обо мне думали» (1, 13). На что получает ответ: «Про занавеску и не думала; она, верно, сама зацепилась, когда я горшки переставляла; вот вам!» Как видим, «самая обыкновенная житейская мелочь, самое пустое, обыденное дело» в глазах Девушкина также обретает колорит если и не совсем фантастический, то уж наверняка фантазийный.

Таковыми сюжетами пронизаны все ранние произведения Достоевского. В мире грез и самообмана живут даже такие персонажи, как убогий и косноязычный господин Прохарчин, на том и свихнувшийся с ума, что не смог одолеть наплыва альтернативных сценариев жизни, внушенных ему озорными соседями — обитателями комнат в квартире Устиньи Федоровны, которая, к слову сказать, также не избежала общей участи всех героев раннего Достоевского и, одинокая, безобразная и ограниченная, все же нерушимо уверена и всем про то внушает, что «если бы захотела она, то давно бы сама была обер-офицерской женой».

В своем итоговом романе «Братья Карамазовы» Достоевский даст емкий портрет созерцателя, в котором отразится опыт его ранних художественных открытий: «У живописца Крамского есть одна замечательная картина, под названием „Созерцатель“: изображен лес зимой, и в лесу, на дороге, в оборванном кафтанишке и лаптишках стоит один-одинешенек, в глубочайшем уединении забредший мужиченко, стоит и как бы задумался, но он не думает, а что-то „созерцает“. Если б его толкнуть, он вздрогнул бы и посмотрел на вас точно проснувшись, но ничего не понимая. Правда, сейчас бы и очнулся, а спросили бы его, о чем он это стоял и думал, то наверно бы ничего не припомнил, но зато наверно бы затаил в себе то впечатление, под которым находился во время своего созерцания. Впечатления же эти ему дороги, и он наверно их копит, неприметно и даже не сознавая, — для чего и зачем, конечно, тоже не знает: может вдруг, накопив впечатлений за многие годы, бросит все и уйдет в Иерусалим скитаться и спасаться, а, может, и село родное вдруг спалит, а может быть случится и то и другое вместе» (14, 116–117) .

Вхождение Достоевского в круг интеллектуальной элиты, общение с Белинским, Тургеневым, Некрасовым, Спешневым, Петрашевским и другими обогатило его опыт познания качественно новым материалом для анализа. Он напрямую столкнулся с людьми, чья жизнь целиком была отдана мыслительной деятельности, мог с близкого расстояния наблюдать за перипетиями живой человеческой мысли, реализующейся в сознании и поступках конкретных лиц. Важнейшей особенностью их мышления был *деятельный реализм*: они были заняты разнообразными проектами, планами, программами, которые имели в своей основе вполне достижимые цели, согласованные с обстоятельствами и возможностями участников. В соответствии с главной задачей разрабатывались частные стратегии и пути. Пустым мечтаниям здесь места не было.

Не было места пустым мечтаниям и на каторге, куда трагическая судьба привела Достоевского в 1849 году. Уголовный мир хитер, практичен и всегда помнит свою выгоду. Конечно, острожная ограниченность поля деятельности способствует развитию различных интеллектуальных патологий, но при всей извращенности каторжного ума, он обладает большой подвижностью, цепкостью и известного рода здравомыслием.

Так по мере взросления и обретения жизненного опыта внимание Достоевского — художника и мыслителя, художника-мыслителя — переключается на интеллектуальные драмы *практического человека*, ищущего возможности *креативного участия* в жизни социума и предлагающего ему *перспективные варианты развития*. Герои Достоевского 1860-х годов живут заботами текущего дня, который воспринимается ими как некая стартовая позиция. Мыслью они почти все-



гда устремлены в будущее, понимаемое ими как результат последовательной созидательной деятельности. Прошлое, воспоминания подчинены тематике сегодняшних задач и находятся на периферии сознания. Мечта заменена планом, картина — проектом. Герои непрерывно проговаривают почти каждый свой шаг, каждое намерение, стремясь уяснить себе его позитивный потенциал и выстроить правильный алгоритм действий, способных привести к необходимому результату. Цель, надо признать, и у героев-прагматиков часто бывает «фантастической», но в отличие от мечтателей они захвачены процессом воплощения своей мечты в жизнь, что часто приводит к драматическим итогам. Но и поражения их не обескураживают. Отвергнув ошибочный вариант, они готовы продолжить борьбу. Наиболее очевиден пример Раскольникова из «Преступления и наказания», но в том же романе мы видим, что почти все герои поголовно заняты реализацией больших и малых проектов: Лужин, Свидригайлов, Порфирий, Разумихин, Дунечка, Соня, мать Раскольникова, даже никчемная старушонка-процентщица и та дальновидно расписала судьбу своего капитала, в отличие от своего предшественника — несомненного мечтателя Прохарчина. Мечтатели в романе тоже есть — Мармеладов, Катерина Ивановна, но они вытеснены в сферу маргинального больного сознания и обречены на гибель.

Интересен в этом ряду образ князя Мышкина в романе «Идиот». С самого начала он заявлен как диагностированный идиот, и тем не менее его влияние на окружающий социум весьма эффективно: где бы ни появлялся

Мышкин, с кем бы ни вступал в контакт, он оказывается на первых ролях, определяя дальнейший ход событий, подчиняя себе даже таких волевых героев, как Рогожин и Настасья Филипповна. На первый взгляд может показаться, что Мышкин из породы мечтателей. Но это совсем не так. Он тоже — деятель. Хотя рациональное мышление ему мало свойственно, в Россию Мышкин едет отнюдь не бесцельно, у него есть свои планы. Он, конечно, утопист, но вовсе не мечтатель. Он не бежит от жизни, а идет ей навстречу, готовый не просто влиться в ее поток, но и по возможности его себе подчинить. Вглядываясь в него, Достоевский тщательно исследует *деятельный «ум сердца»*. Писатель атакует здесь фантастический мир мечтателя с неожиданной стороны, разрушая его иллюзорность не доводами рассудка, а требовательной жаждой душевной гармонии, неполнота которой определяет вектор практических действий человека. Живое чувство, показывает писатель, не менее активно противостоит инфекции самообмана, чем и здравый смысл. Напротив, стагнация чувств ведет к застою мыслительной деятельности, ее дурной заикленности, а в конечном итоге к помрачению ума и личностному краху: Мышкин обрушивается в безумие, замерев в точке кипения любовной страсти, перестав слушать и слышать свое сердце. Обморок души приводит к интеллектуальной и физической гибели.

В произведениях 1870-х годов Достоевский, продолжая изучать типы мыслительной деятельности социально активных персонажей, обратился вместе с тем к изображению внешних (сторонних) форм аналитического осмысления их действий, к процессу «*припомина-*

ния и записывания», свойственного герою-наблюдателю. Даже юный Аркадий Долгорукий в «Подростке», мечтатель и деятель одновременно, берется за перо с целью «записать слово в слово все, что случилось со мной с прошлого года» «вследствие внутренней потребности»: до того он «поражен всем совершившимся» и чувствует необходимость во всем разобраться. Жизнь стремительно усложняется, происходящие вокруг события утрачивают прежнюю логику и выступают свидетельством каких-то иных процессов, спровоцированных активностью разнонаправленных деятельных сил, совпадающих в одних пунктах, и вступающих в непримиримое противоборство в других. Рядом с героем-деятелем возникает *герой-контрдейтель*. Чтобы разобрать хитроумную логику новой исторической реальности, в мир Достоевского приходит герой-аналитик, собирающий, сопоставляющий и систематизирующий факты. Сфера его интересов — комплексное изучение социальных объектов (семьи, рода, города, страны). Ему важно добраться до истоков происходящего, вскрыть причины событий, обнаружить их механизм и на основе этого спрогнозировать дальнейшее развитие. Он одновременно историк и футуролог, летописец и пророк. Этот новый тип сознания изображен Достоевским в образах хроникеров, повествователей, рассказчиков, обрабатывающих в процессе своей интеллектуальной деятельности самый разнородный информационный материал. Факты в их поле зрения накапливаются постепенно и бессистемно, значимость их неоднородна. Есть сведения полноценные и достоверные, а порой, и очень часто, есть — лишь обрывки, более или менее подтвержденные данные, есть и вовсе фальшивки, преднамеренная ложь или утаивание. Складывающаяся анали-

тическая концепция постоянно меняется, уточняется, получает новую акцентировку. Герой-аналитик никогда не может быть в уверенности относительно своих выводов, он постоянно подвержен вызовам со стороны героев-практиков. В отличие от традиционных рассказчиков-повествователей, хроникеры-аналитики Достоевского, приступая к работе, до конца не знают, что ожидает их в итоге. Им свойственно интеллектуальное мужество и самокритичность. В ряду героев-аналитиков 1870-х годов самой значимой фигурой стал автор «Дневника писателя» — тот художественный образ, который создал Достоевский, выступив на поприще политической журналистики.

Во всех перечисленных типах интеллектуального поведения личности особый интерес Достоевского-художника всегда вызывала внутренняя структура мыслительной деятельности человека, иерархия идей, мыслей и желаний, механизм взаимодействия стратегических концепций и тактических приемов их обеспечения и разработки, конфликт реального и ментального, технологии его решения или преодоления. Достоевский неустанно подвергает своих героев испытанию на интеллектуальную прочность, заставляя их проблематизировать каждый свой поступок, создавать виртуальные модели поведения и соотносить свои ментальные конструкции и проекты с объективными возможностями среды, сложившейся социальной практикой и данностью метафизического контекста.

Достоевский — писатель мистический.

Добро и Зло для него не были голыми категориями этики, а виделись и изображались им как реально при-

сутствующие и действующие в мире воплощенные и одухотворенные силы. Силы, обладающие собственным волевым потенциалом, целенаправленностью и онтологической содержательностью.

Уже с самых первых шагов в литературе, в повестях «Двойник», «Хозяйка», «Господин Прохарчин», Достоевский обратился к исследованию мистических сторон действительности. Земная жизнь его героев находится в постоянном взаимодействии с «мирами иными». В этом плане среди них нет, что называется, избранных — они все причастны тайне бытия. Пристально всматриваясь в «живую жизнь» со всеми ее малозначительными и внешне несущественными деталями, подробностями и обстоятельствами, Достоевский даже в обыденных, повседневных делах, в душах людей самых неблагообразных, мелких и пустых находил метафизическую осмысленность. Все герои Достоевского открыты не только социально-исторической, но и мистической сферам жизни. В этом принципиальная особенность и обособленность созданной им художественной реальности.

Достоевский, по его собственному определению из письма к Н. Д. Фонвизиной 1854 года, был «дитя века — дитя неверия и сомнения» (28<sub>1</sub>, 176), и в большей степени даже не в личном, интимном своем мироощущении, о котором в том же письме сказано: «Каких страшных мучений стоила и стоит мне теперь эта жажда верить, которая тем сильнее в душе моей, чем более во мне доводов противных» (28<sub>1</sub>, 176), сколько в социальной функции писателя и журналиста, осуществляющего свою деятельность в условиях жесткого идеологического противостояния. Будучи принципиальным и последова-

тельным мыслителем и художником, Достоевский в то же время с особой чуткостью следил за умонастроениями своих читателей, часто придерживавшихся противоположных идейных взглядов и эстетических позиций. Он принужден был считаться с настроениями эпохи — вполне атеистическими и материалистическими. И, говоря о явлениях, по мнению большинства его современников, фантастических, писатель искал таких форм художественного высказывания, которые бы при адекватности передачи смысла были бы всерьез восприняты читателями.

Мир Достоевского *одухотворен*.

В нем нет имманентно злых или добрых людей. Герои Достоевского непрерывно испытывают на себе *воздействие* сил Добра и Зла, которые, находясь вне социального пространства действительности, активно в него вторгаются, стремятся овладеть им и подчинить себе, ибо только в нем и через него способны наиболее эффективно реализовывать свою сущность. При этом силы Добра и Зла неизбежно вступают в острый, подчас непримиримый конфликт с волей и интересами людей, чьими судьбами они намереваются воспользоваться для самореализации.

Один из центральных конфликтов творчества Достоевского — борьба человека с нечеловеческими силами за личностную индивидуальность и самостоятельность. Наибольшей агрессивностью, в соответствии со своей природой, конечно же, обладают силы Зла. Они бьются за свое воплощение в персонифицированном облике с необычайной ожесточенностью и жестоко-

стью, не брезгуя никаким материалом — будь то аристократ духа Ставрогин или ублюдок Смердяков. Но во всех случаях невозможно созерцать эту борьбу без душевного трепета и искреннего сострадания, вне зависимости от чувств симпатии или, напротив, неприязни, которую вызывает герой. Он человек, и читатель вместе с автором — на его стороне: ликуя при виде победы и мучаясь поражением.

Наибольшего драматизма, а то и подлинного трагического накала достигают коллизии, связанные с судьбами героев-идеологов. Это наиболее нравственно и интеллектуально развитые представители рода человеческого, чьи личностные достоинства призваны служить образцом социального и психологического поведения, утверждать самоценность и жизненность гуманистического способа освоения, познания и преобразования действительности. Именно поэтому силы Зла с особым вожделением стремятся к их одолению, пускаясь на самые разнообразные уловки и спекуляции.

Примечательна история одного из героев романа «Бесы» Кириллова, попавшего в самый эпицентр метафизической битвы и оказавшегося объектом воздействия целого сонма инфернальных сил, она не имеет аналогов в творчестве Достоевского.

Бесы буквально роятся вокруг него.

Бес Ставрогина ищет в личности Кириллова материал для посрамления гуманистической морали, утверждая относительность норм нравственного поведения: «Какое вам дело здесь до всего того, что вы там наделали и что тамошние будут плевать на вас тысячу лет, не правда ли?» (10, 187)

Бес Петра Верховенского видит в Кириллове ключевую фигуру в реализации плана убийства Шатова.

Бес самого Кириллова жаждет позора Бога, создавшего бунтующего человека, отказывающегося от жертвы Богочеловека и провозглашающего самопожертвование человекобога.

Сцену самоубийства Кириллова невозможно читать без внутреннего содрогания. Это, пожалуй, один из самых жутких — почти готический — эпизодов не только в романе «Бесы», но и во всем творчестве Достоевского. По степени ледящего душу воздействия он сопоставим разве что со сценой убийства старухи-процентщицы в «Преступлении и наказании». В обоих случаях читатель оказывается свидетелем событий запредельных по своей античеловеческой сути. В этих эпизодах Достоевский запечатлел процесс вторжения мистических сил в мир человеческий, реально-бытовой, материальный и вещный. И чувство страха именно от реальности этого вторжения. Мы *видим*, как герои на наших глазах, шаг за шагом теряют контроль над своими поступками, и вот уже не властны над собой, вот уже и не люди, а только лишь куклы, марионетки, исполняющие волю вселившихся в них демонов.

«Он хоть и читал и любовался редакцией, но каждый миг с мучительным беспокойством прислушивался и — вдруг озлился» (10, 474). С этого озлобления Петра Верховенского, ожидающего в соседней комнате выстрела, которым Кириллов должен поставить точку в своем гордом эксперименте, начинается эта фантастическая по своей художественной убедительности сцена одержимо-



сти — реального вселения бесов в тела и предметы, до этого момента пребывающие в своем земном, человеческом облике.

Атака начинается внезапно, «вдруг», хотя приближение бесов и постепенное распространение их чар чувствуется Петром Степановичем загодя. Он хоть и способен пока еще заниматься собственным делом — читать и любоваться редакцией признательного письма Кириллова, — однако же с «мучительным беспокойством прислушивается» (10, 474). К чему? К тишине? Абсурдно: тишина сама по себе беззвучна. Выстрел же и без особого напряжения слуха будет различим в пустом доме. Но Петр Степанович ощущает, пока еще точно не зная, что что-то происходит за дверью, нечто, что обостряет внимание, вызывает тревогу и беспокойство. Там Кириллов, оставивший Бога, предает себя в руки дьявола. Во мраке ночи совершается чудовищное жертвоприношение. Понять это Петру Степановичу не дано, но степень концентрации Зла там, за дверью, столь велика, что энергия зла начинает распространяться уже и вокруг, заполняя соседние помещения, захватывая в свое поле все живое. Как только волна зла достигает Петра Степановича, он тотчас же и сразу попадает в ее зависимость.

Он — «вдруг озлился».

«Тревожно взглянул он на часы; было позднечко; и минут десять как тот ушел... Схватив свечку, он направился к дверям комнаты, в которой затворился Кириллов. У самых дверей ему как раз пришло в голову, что вот и свечка на исходе и минут через двадцать совсем догорит, а другой нет. Он взялся за замок и осторожно прислушался: не слышно было ни малейшего звука» (10, 474). Достоевский усиливает состояние напряже-

ния, повторяя, что Петр Степанович опять «прислушивается». На этот раз — «осторожно»: мучительное беспокойство сменяется опасением, и вполне оправданно — герой уже пережил мгновенное столкновение с неведомой ему силой. Это неведение, подкрепляемое отсутствием «малейшего звука», способного засвидетельствовать наличие живой жизни, становится наконец невыносимым.

«Он вдруг отпер дверь и приподнял свечу: что-то заревело и бросилось к нему» (10, 474). Такого развития событий ожидать не могли ни Петр Степанович, ни читатель. Но, осветив на мгновение сцену неясным отблеском свечи, Достоевский вновь все скрывает мраком и тишиной. «Изо всей силы прихлопнул он дверь и опять налег на нее, но уже все утихло — опять мертвая тишина» (10, 474). Показательно, что Петр Степанович мистической силе пытается противопоставить физический заслон, и может даже показаться, что ему это удалось.

Писатель почти сразу раскрывает тайну случившегося: «Долго стоял он в нерешимости со свечой в руке. В ту секунду, как отворял, он очень мало мог разглядеть, но однако мелькнуло лицо Кириллова, стоявшего в глубине комнаты у окна, и зверская ярость, с которою тот вдруг к нему кинулся» (10, 474). Впрочем, это объяснение никак не позволяет судить о том, что же произошло на самом деле. Почему яростная атака Кириллова не получила продолжения, и стоило прихлопнуть дверь, как «все утихло» и «опять мертвая тишина»?

Приоткрыв дверь в комнату Кириллова, Петр Степанович, если можно так выразиться, на какое-то время

спустил пар. Уже почти сконцентрировавшаяся в Кириллове до телесной густоты злая сила отреагировала на появление нового человека стремительной попыткой овладеть еще одной жертвой. Но, потеряв его из вида, вновь обратилась на своего прежнего носителя, на время оставив в покое Петра Степановича. Если, конечно, можно так назвать то состояние паники, в котором оказался Верховенский-младший.

Весь дальнейший ход размышлений Петра Степановича свидетельствует, что, несмотря на инстинктивный жест самосохранения, он таки получил изрядный заряд зла. Ожидание самоубийства Кириллова в течение нескольких мгновений в его инфицированном злом сознании перерождается в замысел убийства. «В самоубийство Петр Степанович уже совсем теперь не верил! „Стоял среди комнаты и думал“ проходило, как вихрь, в уме Петра Степановича. „К тому же темная, страшная комната... Он заревел и бросился — тут две возможности: или я помешал ему в ту самую секунду, как он спускал курок, или... или он стоял и обдумывал, как бы меня убить. Да, это так, он обдумывал... Он знает, что я не уйду не убив его, если сам он струсит, — значит, ему надо убить меня прежде, чтобы я не убил его... И опять, опять там тишина!“» (10, 474)

Логический ум Петра Степановича, пытаюсь найти объяснение случившемуся, натывается на абсурд безмолвия, изобличающий ошибочность всех разумных предположений героя, которыми он пытается подчинить себе действительность. В растерянности он неосознанно переходит с языка здравого смысла на совсем иное наречие. Достоевский более не скрывает от читателя источник сил, в поле действия которых попал

Петр Степанович. Герой сам все проговаривает, называя подлинным именем и призывая себе в помощь того, кто на самом деле управляет в этот момент ситуацией. «Страшно даже: вдруг отворит дверь... Свинство в том, что он в Бога верует, пуще чем поп... Ни за что не застрелится!.. Этих, которые „своим умом дошли“, много теперь развелось. Сволочь! фу *зерт*, свечка, свечка! Догорит через четверть часа непременно... Надо кончить; во что бы ни стало надо кончить... Что ж, убить теперь можно... С этую бумагой никак не подумают, что я убил. Его можно так сложить и приладить на полу с разряженным револьвером в руке, что непременно подумают, что он сам... Ах *зерт*, как же убить? Я отворю, а он опять бросится и выстрелит прежде меня. Э, *зерт*, разумеется, промахнется!» (10, 474–475; курсив мой. — П. Ф.)

После этих мучительных размышлений, потерявший значительную часть прежней уверенности и отваги, «трепеща перед неизбежностью замысла и от своей нерешительности», однако же ведомый поселившимся в нем бесом, Петр Степанович предпринимает еще одну попытку войти в комнату Кириллова. «Изо всей силы толкнул он ногой дверь, поднял свечу и выставил револьвер; но ни выстрела, ни крика... В комнате никого не было.

Он вздрогнул. Комната была непроходная, глухая, и убежать было некуда. Он поднял еще больше свечу и вгляделся внимательно: ровно никого. В полголоса он окликнул Кириллова, потом в другой раз громче; никто не откликнулся.

„Неужто в окно убежал?“

В самом деле, в одном окне отворена была форточка. „Нелепость, не мог он убежать через форточку“. Петр

Степанович прошел через всю комнату прямо к окну: „Никак не мог“. Вдруг он быстро обернулся, и что-то необычайное сотрясло его.

У противоположной окнам стены, вправо от двери, стоял шкаф. С правой стороны этого шкафа, в углу, образованном стеною и шкафом, стоял Кириллов, и стоял ужасно странно, — неподвижно, вытянувшись, протянув руки по швам, приподняв голову и плотно прижавшись затылком к стене, в самом углу, казалось, желая весь стушеваться и спрятаться. По всем признакам, он прятался, но как-то нельзя было поверить. Петр Степанович стоял несколько наискось от угла и мог наблюдать только выдающиеся части фигуры. Он все еще не решался подвинуться влево, чтобы разглядеть всего Кириллова и понять загадку. Сердце его стало сильно биться... И вдруг им овладело *совершенное бешенство*: он сорвался с места, закричал и, топая ногами, яростно бросился к страшному месту» (10, 475; курсив мой. — П. Ф.).

Итак, Кириллов спрятался, хотя, по мысли Петра Степановича, «как-то нельзя было поверить». Уж очень странно он спрятался. Так не прячутся во время игры даже малые дети. Но странность эта несколько объясняется, если допустить, что Кириллов прячется не от Петра Степановича. В тот момент, когда Верховенский в первый раз открыл дверь, бесовская сила, сосредоточивавшаяся в теле Кириллова, как мы помним, рванулась ему навстречу, похоже, на то мгновение отпустив Кириллова. И несчастный самоубийца, уже осознавший, в чью власть себя предал, получивший недвусмысленный ответ на свой эксперимент, в отчаянной попытке вырваться обратно в мир человеческий забивается

в угол и замирает, почти превращаясь в предмет интерьера. Отсюда и «мертвая тишина».

И в самом деле, как это не покажется удивительным, Кириллову удастся на время спрятаться. Лишившаяся своего телесного воплощения злая сила, похоже, и впрямь ослепла. Но вряд ли ее можно так просто обмануть. И действительно: она вызывает себе помощника, Петра Степановича, за которого успела зацепиться. Страхом и неизбежностью заманивает она его в комнату, ведет в то самое место — к окну (и открытая форточка — несомненная приманка для логически мыслящего Верховенского), — где несколько минут назад ей уже почти удалось поселиться в теле Кириллова. В тот момент, когда Петр Степанович вступает за роковую черту, нечистая сила набрасывается на него: «что-то необычайное сотрясло его». Глазами Верховенского она отыскивает свою прежнюю жертву и устремляется к ней. «Вдруг им овладело совершенное бешенство: он сорвался с места, закричал и, топая ногами, яростно бросился к страшному месту» (10, 475).

«Совершенное бешенство», то есть полное, законченное, абсолютное, — вот подлинное содержание изображаемых Достоевским событий. Этот комментарий состояния Верховенского в ситуации почти дословно повторяющей ту, что была описана в момент первой попытки Петра Степановича войти в комнату Кириллова, безусловно, характеризует и состояние Кириллова в тот момент. Сейчас они только поменялись ролями. Точнее — роль все та же, исполнители — разные.

«Но дойдя вплоть, он опять остановился как вкопанный, еще более пораженный ужасом. Его, главное,

поразило то, что фигура, несмотря на крик и на бешеный наскок его, даже не двинулась, не шевельнулась ни одним своим членом — точно окаменевшая или восковая. Бледность лица ее была неестественная, черные глаза совсем неподвижны и глядели в какую-то точку в пространстве» (10, 475). Куда смотрит Кириллов? Что он видит? Эту мертвенную неподвижность может породить лишь созерцание метафизических бездн. Несомненно, Кириллов видит надвигающийся на него мрак небытия и в безнадежной попытке спастись обращает свой взор к Единственному Тому, Кому это по силам.

Тут уместно вспомнить другой эпизод романа — посещение Кириллова Ставрогиным: тогда в его комнате «сиял свет», в красном углу горела лампадка. «Уж не выли и лампадку зажигаете?» — язвительно осведомился тогда Ставрогин. «Да, это я зажег», — признался Кириллов (10, 189). Сейчас лампада потушена, но святой образ по-прежнему на своем месте. На него и устремлен взор Кириллова. Из того места, где он нашел свое убежище, именно красный угол просматривается лучше всего. Но все тщетно. Поздно. Слишком близко подступил к своей жертве дьявол. Кириллов обречен.

Свеча в руке Петра Степановича мерцает адским пламенем. Вместо лика Спасителя ему суждено созерцать лишь искривленное ужасом лицо «премудрого змия».

Следует несколько задержаться на портрете Кириллова в этой сцене. Да и не может он не привлекать внимания, слишком уж необычен как сам по себе, так и в описании Достоевского: Кириллов «стоял ужасно странно, — неподвижно, вытянувшись, протянув руки по швам, приподняв голову и плотно прижавшись за-

тылком к стене», несмотря на крик и на бешеный наскок Верховенского, фигура «даже не двинулась, не шевельнулась ни одним своим членом — точно окаменевшая или восковая. Бледность лица ее была неестественная, черные глаза совсем неподвижны» (10, 475). Странность Кириллову придает особенно голова, плотно прижатая затылком к стене. Это действительно противоестественная с точки зрения физиологии человека поза.

Однако странность ее исчезнет, если «развернуть» портрет Кириллова по горизонтали. Голова лежащего человека плотно прижата затылком к плоскости. Портрет Кириллова — это портрет лежащего человека. Точнее — мертвого, окаменевшего, с неестественной бледностью лица и неподвижными глазами. Именно так изображен мертвый Христос на картине Ганса Гольбейна. Позволю себе смелость утверждать, что это вовсе не случайное совпадение. Уязвленный гордыней Кириллов утверждал бессмысленность жертвы Христовой, противопоставляя ей подвиг собственного самопожертвования. Но никакая другая жертва не может быть соотнесена с Голгофой и прийти ей на смену. Любая попытка обречена, и каждый «новый мессия», по сути, — лишь «мертвый Христос» Гольбейна, от вида которого, «у иного вера может пропасть» (8, 182), по замечанию князя Мышкина. Таков приговор Достоевского.

«Петр Степанович провел свечой сверху вниз и опять вверх, освещая со всех точек и разглядывая это лицо. Он вдруг заметил, что Кириллов хоть и смотрит куда-то пред собой, но искоса его видит и даже может быть наблюдает. Тут пришла ему мысль поднести огонь прямо к лицу „этого мерзавца“, поджечь и посмотреть, что тот



сделает. Вдруг ему почудилось, что подбородок Кириллова шевельнулся и на губах как бы скользнула насмешливая улыбка — точно тот угадал его мысль. Он задрожал и, не помня себя, крепко схватил Кириллова за плечо.

Затем произошло нечто до того безобразное и быстрое, что Петр Степанович никак не мог потом уладить свои воспоминания в каком-нибудь порядке. Едва он дотронулся до Кириллова, как тот быстро нагнул голову и головой же выбил из рук его свечку; подсвечник полетел со звоном на пол, и свеча потухла. В то же мгновение он почувствовал ужасную боль в мизинце своей левой руки. Он закричал, и ему припомнилось только, что он вне себя три раза изо всей силы ударил револьвером по голове припавшего к нему и укусившего ему палец Кириллова. Наконец палец он вырвал и сломя голову бросился бежать из дому, отыскивая в темноте дорогу. Во след ему из комнаты летели страшные крики:

— Сейчас, сейчас, сейчас, сейчас...

Раз десять. Но он все бежал, и уже выбежал было в сени, как вдруг послышался громкий выстрел» (10, 475–476).

Свершилось.

Петр Степанович так и остался в неведении, что же произошло на самом деле. Но в тот момент, когда он дотронулся до Кириллова, злая сила наконец опознала свою истинную жертву и в мгновение ока ворвалась в нее, и Кириллов вновь впал в «совершенное бешенство» — выбил свечку, вцепился зубами в палец и разразился диким тупым возгласом: «Сейчас, сейчас, сейчас, сейчас...»

Раз десять.

Но это уже кричал не Кириллов.

Это заговорил сам дьявол, возвещая час своего торжества над душою несостоявшегося человекобога.

Обращаясь к изображению мистических сил, Достоевский избегал всякого фантазирования. Он и здесь оставался реалистом: невидимое у него невидимо, невыразимое — невыразимо. Он создает своего рода *антиобразы*. Потусторонние силы заявляют свое присутствие в мире Достоевского, нарушая установленную логику поведения героев, внося странность в их поступки и мысли. В момент столкновения земной реальности с потусторонними силами физические объекты претерпевают искажение и утрачивают не только свою индивидуальность, но и узнаваемость, что передается с помощью неопределенных местоимений вроде *это-то, некто, какой-то* и т. п. и безличных предложений («что-то заревело и бросилось к нему», «все утихло» и др.). Достоевский представляет мистические силы как бы в отраженном свете. Даже именование представителей ирреального мира дается в косвенных формах, как, например, в данном эпизоде через междометное употребление существительного «черт» (очень распространенный в практике Достоевского прием) и прилагательного «бешеный». Эта деликатность художника позволяла ему всегда оставаться точным и правдивым, несмотря на всю невероятность и фантастичность описываемых им событий и явлений.

В своих произведениях Достоевский создал и освоил разнообразную по формам и приемам поэтику мистического. Сцена самоубийства Кириллова с этой точки

зрения совершенна. Достоевский достиг в ней необычайной силы психологической убедительности, подведя читателя к самой границе мира ирреального, потустороннего.

Далее читатель волен двигаться сам. Или, смутившись, попятиться и отступить.

«Целое у меня выходит в виде *героя*. Так поставилось. Я обязан поставить образ», — писал Достоевский Майкову, сообщая о ходе работы над «Идиотом» (28<sub>2</sub>, 241). Название романа, как, впрочем, и многочисленные записи чернового характера, ориентируют на то, что главным героем произведения является князь Лев Николаевич Мышкин. Парадокс, однако, заключается в том, что при такой очевидной композиционной и структурной декларативности (вынесение в заглавие произведения имени или наименования персонажа), роман внутри себя никак не складывается вокруг *только одного героя*, как, например, в «Преступлении и наказании». Да и сам Достоевский в том же письме к Майкову свидетельствовал, что у него «ДВА ГЕРОЯ!!» и «еще два характера — совершенно главных, то есть почти героев» (28<sub>2</sub>, 241). Иными словами, «целое» в романе выражено не в одном герое, а в *группе* героев. Так, по крайней мере, виделось это Достоевскому. В состав этой группы, по мысли писателя (судя все по тому же письму к Майкову), входят Мышкин, Настасья Филипповна, Рогожин и Аглая Епанчина. Однако *реально* в романе единое целое составляют лишь два персонажа — Мышкин и Рогожин. В связи с чем представляется уместным, оправданным и целесообразным говорить о *едином образе Мышкина-Рогожина*.

В любом полноценном художественном произведении момент появления в поле зрения читателя (зрителя, слушателя) главного героя играет принципиальную роль. В романах Достоевского главный герой, как правило, обнаруживается в первом же предложении. Это касается и романа «Идиот». Мышкин и Рогожин появляются в тексте *одновременно*. Более того, слитно: «В одном из вагонов третьего класса, с рассвета, очутились *друг против друга*, у самого окна, два пассажира, — *оба* люди молодые, *оба* почти налегке, *оба* не щегольски одетые, *оба* с довольно замечательными физиономиями, и *оба* пожелавшие, наконец, войти *друг с другом* в разговор. Если б они *оба* знали *один про другого*, чем они особенно в эту минуту замечательны, то, конечно, подивились бы, что случай так странно посадил их *друг против друга* в третьеклассном вагоне петербургско-варшавского поезда» (8, 5; курсив мой. — П. Ф.). В двух предложениях, описывающих первое появление героев в романе, Достоевский шесть раз использует собирательное местоимение *оба* и четырежды семантическую конструкцию *друг друга* (дважды «друг против друга», «друг с другом», «один про другого»), замыкающую в одно целое два различных объекта. Иными словами, двусоставный характер центрального художественного образа заявлен уже на первой странице романа.

Обозначив единство образа, Достоевский приступает к его детализации. Сложность заключается в том, что, на первый взгляд, между двумя частями образа возникают отношения *контрастного* типа. Сравним портреты Рогожина и Мышкина, которые писатель приводит сразу же после того, как обозначил появление своих героев в тексте:

## Рогожин

*небольшого* роста

почти *зерноволосый*

лицо *скулистое*

с *серыми маленькими,*  
но *огненными* глазами

*тепло* одет, в широкий  
мерлушечный *черный*  
*крытый тулуп*

## Мышкин

роста *немного повыше среднего*

очень *белокур,* густоволос

с совершенно *белую бородкой*

лицо <...> *тонкое* и *сухое*

Глаза его были *большие, голубые* и пристальные, во взгляде их было что-то *тихое,* но *тяжелое*

принужден был вынести на своей *издрогшей* спине всю сладость сырой ноябрьской русской ночи <...> На нем был довольно широкий и толстый *плащ без рукавов* и с огромным капюшоном.

Общему внешнему виду Рогожина, носящему ярко выраженный национальный характер, противопоставлен подчеркнуто европейский облик Мышкина (приводятся в связи с этим даже конкретные географические названия — Северная Италия, Швейцария, Эйдткунен).

В течение всей первой главы черты контраста в структуре парного образа Мышкина-Рогожина будут непрерывно накапливаться. Обозначится различие в социальном, материальном и семейном статусе героев (князь и купец, бедняк и миллионер, сирота и член семьи в составе матери и брата). Рогожин одержим любов-

ной страстью — до лихорадки и дрожи в теле, Мышкин — по болезни своей «даже совсем женщин не знает». Завершается глава сценой на вокзале, в которой также ощущается определенная контрастность: Рогожина, несмотря на инкогнито его возвращения, тем не менее встречает целая ватага знакомых, Мышкин же остается в одиночестве в чужом городе.

Однако при более тщательном рассмотрении выясняется, что контраст не является доминантой в системе отношений между частями единого образа Мышкина-Рогожина. Он все время редуцируется, уравнивается чертами общего свойства. Оба героя примерно одинакового возраста (Рогожин — двадцати семи, Мышкин — двадцати шести или двадцати семи лет), одинаково бледны лицом (у Рогожина — «мертвая бледность» (8, 5); у Мышкина — «бесцветное» лицо (8, 6)), и оба пребывают в полуболезненном состоянии (Мышкин сообщает, что едет после лечения, но его «не вылечили»; Рогожин также рассказывает, что почти месяц пробыл в горячке, да и сейчас «еще болен»; «казалось, что он до сих пор в горячке, и уж, по крайней мере, в лихорадке» (8, 10), — замечает повествователь). Оба героя находятся в ситуации возвращения после продолжительной отлучки (и хотя Мышкин едет из Швейцарии, а Рогожин из Пскова, у них единый пункт прибытия — Петербург), их социальное и материальное положение выровнено путешествием в вагоне третьего класса, а вскоре выяснится, что Мышкин, как и Рогожин, тоже наследник приличного, почти миллионного состояния. Наконец, оба окажутся вовлечены в роковую страсть к Настасье Филипповне и поочередно будут сменять друг друга в роли жениха.

Таким образом, перед нами оказывается диалектически выстроенная художественная конструкция, внутри которой заложен принцип единства противоположностей. В творческой практике Достоевского такая организация системы художественных образов уже встречалась. Наиболее ярким примером может служить пара «Раскольников — Соня Мармеладова» в романе «Преступление и наказание». Однако Раскольников и Соня разведены друг относительно друга значительно сильнее, чем Мышкин и Рогожин, и представляют собой *парный*, но не *двуединный* художественный образ. Раскольников может существовать как автономный образ вне связи с образом Сони, также и Соня вполне может быть самостоятельным персонажем, организующим вокруг себя целостное сюжетно-композиционное пространство. Они и пришли из разных замыслов. Встретившись, они вступили в противоборство. В основе их отношений — противостояние. Раскольников и Соня — равносильные героини-идеологи, позиции которых носят *взаимоисключающий* характер. Сближение, компромисс между ними невозможны. Кто-то должен победить.

Совсем иная ситуация в «Идиоте». Мышкин и Рогожин невозможны друг без друга. Их соперничество носит мнимый характер, так как каждый из них преследует свою цель, и цели эти не перекрывают друг друга: Мышкин борется за душу Настасьи Филипповны, Рогожин жаждет завоевать ее тело. Любовь к Настасье Филипповне не разводит, а только лишь еще больше соединяет героев. Чехарда с их жениховством указывает на взаимозаменяемость героев, возможную только в ситуации абсолютной их близости и тесного родства.

С того момента, как Мышкин и Рогожин познакомились в вагоне поезда, то есть с первой страницы романа, и до трагической развязки истории, завершающейся на последней странице, они все время находятся вместе. Каждый в отсутствии другого чувствует свою ущербность, и потому, порой вопреки своей воле и собственным интересам, герои все время тянутся друг к другу. Даже тогда, когда расходятся в пространстве, они остаются в едином психологическом поле. Очевидно, что их связывает нечто большее, чем любовь к одной женщине, и эта связь возникает до знакомства Мышкина с Настасьей Филипповной, то есть до появления в романе традиционной ситуации любовного треугольника. И здесь мы подходим к главному в понимании сущности центрального художественного образа романа.

Обращает на себя внимание зеркальное расположение героев друг относительно друга практически во всех сценах с их участием. О сцене знакомства в вагоне поезда речь уже шла выше, напомним лишь, что там указание на то, что герои сидят *друг против друга*, дано *дважды*. Кроме того, зеркальность картины усилена тем, что Мышкин и Рогожин расположились возле самого окна, стекло которого в условиях рассветных сумерек также представляет собой отражающую поверхность, а плотный туман придает ей характерный серебристый оттенок.

В сцене на дне рождения у Настасьи Филипповны зеркальность не столько визуальная, сколько ситуативная: сначала Мышкин делает предложение Настасье Филипповне, а потом объявляет о своем наследстве. Присутствующий при этом Рогожин утрачивает свое положение исключительного претендента на руку



Настасьи Филипповны, обретая в лице Мышкина соперника-двойника.

Во второй части романа Мышкин, вернувшись из Москвы, трижды в течение дня сталкивается с горящим взглядом Рогожина. Такое возможно только при прямом взгляде глаза в глаза, как в зеркало.

Мышкин идет к Рогожину. Прежде чем войти в дом к Рогожину, Мышкин некоторое время стоит перед стеклянной дверью, за которой расположен темный коридор. Он без сомнения видит в этот момент свое отражение, которое смотрит на него с противоположной стороны, *изнутри* дома Рогожина.

Поднявшись по лестнице, Мышкин постучал в одну из дверей: «Дверь отворил сам Парфен Семенович» (8, 170). Зеркальность этого эпизода очевидна.

Далее, во время их беседы Парфен вдруг спрашивает: «А помнишь, как мы в вагоне, по осени, из Пскова ехали, я сюда, а ты...» (8, 171–172) После довольно примечательного, с нашей точки зрения, монолога-признания, в котором, в частности, звучат такие обороты, как «Я ее собственные слова *тебе повторяю*», «*Говорю тебе истинную правду*» (как зеркало), «Своих мыслей об этом я от *тебя* никогда *не скрывал*» (8, 173; курсив мой. — П. Ф.), Мышкин собирается уходить. Рогожин останавливает его словами, декларирующими принципиальную значимость зеркального расположения героев: «Посиди со мной <...> Я, как *тебя нет предо мною*, то тотчас же к тебе злобу и чувствую, Лев Николаевич. В эти три месяца, что я тебя не видал, каждую минуту на тебя злобился, ей-богу. Так бы тебя взял и отравил чем-нибудь! Вот как. Теперь ты четверти часа со мной не сидишь, а уж вся злоба моя проходит, и ты мне опять по-прежнему

му люб. Посиди со мной...» (8, 174) Князь садится. Встреча заканчивается обменом крестами, во время которого герои находятся друг против друга.

Через некоторое время после ухода от Рогожина Мышкин оказывается перед витриной магазина и вновь встречается взглядом с Рогожиным. Заметим, что витрина обладает свойством отражать, и, возможно, Мышкин увидел именно отраженный взгляд Рогожина. Кроме того, Мышкин смотрит на нож и приценивается к нему, точно собираясь его купить, то есть буквально повторить покупку Рогожина.

Зеркальность сцены покушения Рогожина на жизнь Мышкина в гостинице самоочевидна. И так далее.

Мышкин и Рогожин всегда находятся лицом друг к другу.

Таким образом, в основе структуры двуединого образа Мышкина-Рогожина лежит принцип отражения, принцип зеркала. Зеркальность, отделяя героев друг от друга, тем не менее не разъединяет их, более того — связывает. Ведь в зеркале человек видит самого себя. Контраст, противопоставление и противостояние — побочные проявления этого *главного* типа отношений.

С темой зеркала в творчестве Достоевского связана идея двойника, двойничества. Писатель считал, что, по глубине и значимости, это одна из главных идей его творчества. С течением времени эта идея художественно и содержательно развивалась и углублялась. В «Двойнике» она еще носила несколько прямолинейный по своему художественному воплощению характер. Буквальная трактовка темы двойничества была

данью романтической традиции с ее психологической условностью и символизмом. В этой ранней повести Достоевского — двойник представлен в образе самозванца, природа происхождения которого носит фантастический, инфернальный характер. Его связь с личностью Голядкина-старшего минимальна. Голядкин-младший узурпирует лишь внешний облик, наполняя его собственной индивидуальностью. Как нос майора Ковалева, Голядкин-младший существует на правах самостоятельного действующего лица.

В произведениях зрелого Достоевского тема двойничества переосмыслена психологически. Так, в «Преступлении и наказании» все окружающие главного героя персонажи в той или иной степени выполняют роль его психологических двойников. При этом каждый из них являет собой лишь одну грань личности Раскольникова, которая таким образом почти в буквальном смысле слова расколота на десятки составляющих. Столь необычный, новаторский сюжетно-композиционный прием позволил Достоевскому художественно выразительно прокомментировать сложную, внутренне противоречивую личность главного героя. Особенно занимает Достоевского возможность сосуществования в человеке добра и зла, света и тьмы, праведности и греха. Соня и Свидригайлов — два полюса личности Раскольникова — в сцене признания героя в совершенном им преступлении, кульминационной по своей сути, оказываются за одним столом. Да, они разъединены между собой перегородкой, но не глухой стеной, а — дверью, которая в любой момент может быть открыта. «Диалектика души» в «Преступлении и наказании» исследована писателем с исключитель-

ной тщательностью и воплощена в незабываемых сценах и картинах.

Принимаясь за работу над романом «Идиот», Достоевский поставил перед собой совершенно иную, в чем-то даже противоположную по своей цели задачу. Ему хотелось, как мы знаем, вывести идеального героя, «изобразить положительно прекрасного человека» (28<sub>2</sub>, 251). Иными словами, представить некую заданную, условную, отчасти символическую фигуру. В «Идиоте» Достоевский хотел исследовать замысел Божий о человеке, тот идеальный образ, который лежит в основе человеческой природы.

На стадии черновиков писатель сформулировал для себя определенную антропологическую концепцию, которую и подверг испытанию в условиях конкретно-исторической действительности. «Вековечным от века» идеалом Достоевский считал Христа, поэтому, моделируя образ своего героя, он обратился к фигуре Спасителя. Избегая прямого следования евангельскому сюжету, Достоевский, тем не менее, мыслит своего героя как хриstopодобного, называя его «князь Христос». Эта заданность предопределила появление в романе героя-антипода, который, точно злой демон, должен был сопутствовать, преследовать и искушать хриstopодобного героя, как искушал Христа в пустыне Злой Дух. Этот евангельский эпизод, как мы знаем, занимал принципиальное место в мировоззренческой системе Достоевского. «Положительно прекрасный человек» не мог явиться в романе без своего темного двойника. Центральный образ романа об идеальном герое по определению должен был быть двуединым. Так, вместе с Мышкиным возник Рогожин.

Однако по мере написания романа происходят важные содержательные изменения. Обращаясь к жанру романа символического типа, Достоевский в художественном плане остается в рамках реалистического метода. Рогожин оказывается слишком человеческим, чтобы сыграть роль антипода хриstopодобного героя. Ему не хватает демонизма, той лютой злобы к людям и Богу, которой наделен сатана. Да и Мышкин по ходу романа все более и более оживает, становится человечнее, а вместе с тем сложнее и противоречивее. Динамика развития образа князя Мышкина от начала романа к его финалу — это процесс очеловечивания, психологизации и социализации героя. Когда персонаж полностью утрачивает свою хриstopодобную сущность, роман из мистерии переходит в план трагедии, и происходит это в тот момент, когда писатель (в третьей части романа) резко снижает роль Рогожина в общей интриге, выводя его на периферию повествования. Без своего антипода хриstopодобный герой стремительно утрачивает свой метафизический масштаб, и возвращение (в четвертой части) на сцену Рогожина уже не может повлиять на общую ситуацию. Символический дуализм изначального романного образа смещается и вытесняется мелодраматической структурой любовного треугольника. Тем не менее роман не утрачивает окончательно своего метафорического содержания, полного перерождения в социально-психологическую драму не происходит. Финал романа получает трагическую окраску. Это становится возможным именно благодаря сохранению в структуре романа метафизической составляющей, которая заключена в двуедином характере центрального образа.

В четвертой части, после возвращения Рогожина в активное повествовательное пространство, происходит восстановление центрального образа романа, но уже в ином объеме и с иным содержанием. Рогожин более не антипод Мышкина. Рогожин и есть сам Мышкин, его alter ego.

В финале романа Достоевский вновь акцентирует метафору зеркального отражения, когда Рогожин и Мышкин идут параллельно друг другу по противоположным тротуарам улицы к дому, где лежит мертвая Настасья Филипповна, вместе входят в дом и оказываются бок о бок, друг против друга, лицом к лицу возле смертного ложа. Зеркало означает единство противоположностей, мнимую двойственность одного. И слезы Мышкина текут на щеки Рогожина.

Роман о христоподобном герое, «положительно прекрасном человеке» не состоялся, и в этом смысле правы современные ниспровергатели «князя Христа». Действительно, милому, доброму и невинному Мышкину не удастся стать провозвестником абсолютной истины. Но творческий результат, которого достиг Достоевский своим романом, значительно превзошел все его намерения. Он действительно смог приблизиться к тайне человека, продвинуться на несколько шагов вперед в своем понимании человека и Бога. Через несколько лет в романе «Братья Карамазовы» Митя Карамазов, вглядываясь в зеркало лица своего младшего брата Алеши, произнесет свой знаменитый монолог о красоте, главной темой которого станет утверждение — «противоречия вместе живут». Но эта истина впервые открылась Достоевскому во всей своей неизбежности именно в романе «Идиот».

---

В мире отражений и двойников, созвучий и переключек, в котором живут герои и читатели романов Достоевского, нет случайных совпадений, даже если это совпадения в судьбах таких, на первый взгляд, непохожих между собой персонажей, как Ставрогин и Смердяков.

Действительно, внешне они разительно отличаются друг от друга. В свои двадцать девять лет Ставрогин, по наблюдению Хроникера, «был все тот же, как и четыре года назад <...>, даже почти так же молод» (10, 145). Смердяков, напротив того, уже в двадцать четыре года «как-то необычайно постарел, совсем даже несоразмерно с возрастом сморщился, пожелтел, стал походить на скопца» (14, 115). У Ставрогина же, как вспоминает Хроникер, в двадцать пять лет «волосы <...> были что-то уж очень черны, <...> цвет лица что-то уж очень нежен и бел, румянец что-то уж слишком ярок и чист, зубы как жемчужины, губ как коралловые» (10, 37). А четыре года спустя он стал еще более привлекательным: «прежде хоть и считали красавцем, но лицо его действительно „походило на маску“ <...>. — признается Хроникер. — Теперь же, — теперь же, не знаю почему, он с первого же взгляда показался мне решительным, неоспоримым красавцем, так что уже никак нельзя было сказать, что лицо его походит на маску» (10, 145). Кроме того, говорили о «чрезвычайной телесной силе» Ставрогина (10, 37), Смердяков же, как известно, страдал падучей.

Сравнение Смердякова со скопцом, определение «скопческий» столь часто и постоянно используются Достоевским, что в конце концов возникает подозрение, уж не был ли Смердяков скопцом на самом деле. Во всяком случае, «женский пол он, кажется, так же презирал,

как и мужской, держал себя с ним степенно, почти недоступно» (14, 116). Федор Павлович предлагал ему было жениться, «но Смердяков на эти речи только бледнел от досады, но ничего не отвечал» (14, 116). Сексуальные похождения и эксперименты Ставрогина стали легендой. В этой области он вполне под стать великому сластолюбивому Федору Павловичу, только что без его жара и безумств.

«Николай Всеволодович принадлежал к тем натурам, которые страха не ведают. На дуэли он мог стоять под выстрелом противника хладнокровно, сам целить и убивать до зверства спокойно» (10, 164). Ставрогин дважды дрался на дуэли. Служил в армии: в кавалерии и в пехоте. «В шестьдесят третьем году ему как-то удалось отличиться: ему дали крестик и произвели в унтер-офицеры, а затем как-то уж скоро и в офицеры» (10, 36). Скитания по притонам петербургских трущоб тоже требуют известного характера. О трусости же Смердякова в «Братьях Карамазовых» говорится почти так же часто, как и о его «скопчестве». Сам Смердяков неоднократно признается в слабости духа. В примечательном разговоре с соседской девушкой Марьей Кондратьевной среди других тем, между прочим, возникают и темы воинской службы и дуэлей. Марья Кондратьевна мечтает видеть своего кавалера героем: «Когда бы вы были военным юнкерочком али гусариком молоденьким, вы бы не так говорили, а саблю бы вынули и всю Россию стали бы защищать». Ответ Смердякова малоутешителен для нее: «Я не только не желаю быть военным гусаром, Марья Кондратьевна, но желаю, напротив, уничтожения всех солдат-с» (14, 205). Девушка, однако же, не сдаётся: «На дуэли очень, я думаю, хорошо», — замечает она через некоторое



время. «Чем же это-с?» — уточняет Смердяков. «Страшно так и храбро, особенно коли молодые офицерики с пистолетами в руках один против другого палят за которую-нибудь», — поясняет девушка (14, 205), и в ответ слышит:

«— Хорошо, коли сам наводит, а коли ему самому в самое рыло наводят, так оно тогда самое глупое чувство-с. Убежите с места, Марья Кондратьевна.

— Неужто вы побежали бы?

Но Смердяков не удостоил ответить» (14, 206).

Итак, аристократ и смерд, красавец и урод, атлет и эпилептик, секс-символ и «скопец», бесстрашный дуэлянт и трусливый «бульонщик». Короче, «волна и камень, стихи и проза, лед и пламень не столь различны меж собой». И все же слишком очевидное и откровенное сближение их судеб в финале заставляет отнестись к этой паре внимательнее.

Всматриваясь в образы этих двух персонажей, мы увидим куда больше общих черт, чем отличительных. Неслучайно, они как бы даже стремятся навстречу друг другу. Николай Всеволодович, неожиданно оборвав карьеру, «связался с каким-то отребьем петербургского населения, с какими-то бессапожными чиновниками, отставными военными, благородно просящими милостыню, пьяницами, посещает их грязные семейства, дни и ночи проводит в темных трущобах и Бог знает в каких закоулках, опустил, оборвался» (10, 36). Наконец, вступил в тайный брак с полоумной Марьей Лебядкиной, героиней, отчасти родственной матери Смердякова — Лизавете Смердящей. И если Ставрогина тянет на дно, то усилия Смердякова направлены как раз в обратном направлении, он страстно желает с этого дна подняться. В Москве, по словам повествователя,

в годы своего обучения, был «даже раз в театре» (14, 116). И если Бог обидел Смердякова естественной красотой, то он старается исправить этот недостаток внешности, прибегая к косметике и старательно ухаживая за одеждой. Он прибыл из Москвы «в хорошем платье, в чистом сюртуке и белье, очень тщательно вычищал сам щеткой свое платье неизменно два раза в день, а сапоги свои опойковые, щегольские, ужасно любил чистить особенною английской ваксой так, чтоб они сверкали как зеркало <...>. Жалование Смердяков употреблял чуть не в целости на платье, на помаду, на духи и проч.» (14, 116). Кстати, косметика Смердякова, чем не ставрогинская маска, о которой дважды вспоминает Хроникер?

Целый ряд общих моментов мы найдем и в биографиях молодых людей. Их не так много, но они относятся к разряду тех, которым Достоевский придавал особое значение. Как ни разнится социальное происхождение Ставрогина и Смердякова, оба они — дети из случайных семейств. При всей любви генеральши Ставрогиной к своему единственному сыну, между ними никогда не было настоящей родственной близости: «Мальчик знал про свою мать, что она его очень любит, но вряд ли очень любил ее сам. Она мало с ним говорила <...>. Во всем деле обучения и нравственного развития мать вполне доверяла Степану Трофимовичу» (10, 35). Степан Трофимович фактически и стал отцом Николая Всеволодовича, тогда как «легкомысленный генерал Ставрогин, отец его, жил то время уже в разлуке с его мамашей» (10, 34–35). Так же и Смердяков, при живом отце получил в наставники и воспитатели верного слугу семейства Карамазовых Григория Васильевича.

Оба мальчика, уже в подростковом возрасте, были направлены для дальнейшего обучения в столицы: Ставрогин — в Петербург, Смердяков — в Москву. Окончательное становление их личностей происходило на стороне, вне дома, и отличалось известной долей самостоятельности. О том, как они провели эти годы, можно отчасти судить по воспоминаниям другого отпрыска «случайного семейства» — Аркадия Долгорукова из романа «Подросток». Добавим к этому, что оба мальчика уже в раннюю пору своей биографии проявляли склонность к задумчивости и саморефлексии. Когда Николая Всеволодовича «по шестнадцатому году, повезли в лицей, он был тщедушен и бледен, странно тих и задумчив» (10, 35). Да и в Петербурге в первые годы «говорил мало и все по-прежнему был тих и застенчив» (10, 35). Смердяков рос «мальчиком диким и смотря на свет из угла» (14, 114). Эта нелюдимость и молчаливость была свойственна ему и позже. В связи с ней вспомнилась даже повествователю картина Н. М. Крамского «Созерцатель». «Редко, бывало, заговорит. Если бы в то время кому-нибудь вздумалось спросить, глядя на него: чем этот парень интересуется и что всего чаще у него на уме, то, право, невозможно было бы решить, на него глядя» (14, 116). Николай Всеволодович, хоть и не созерцатель, но что у него на уме, тоже для всех загадка. Оба они непредсказуемы.

Из ключевых моментов, сближающих биографии двух персонажей Достоевского, отметим еще неожиданную душевную болезнь Николая Всеволодовича, подлинность которой не до конца прояснена, убийство, лежащее на совести каждого из них, и, наконец, общий финал — в петле. Но главным, генеральным

свойством, роднящим этих двух персонажей, является их безмерное одиночество и невероятная внутренняя опустошенность, проявляющаяся в исключительном презрении и равнодушии к окружающему миру, в холодной жестокости, бессердечии и абсолютном безверии. Они равнодушны до такой степени, что возникает сомнение в наличии у них души вообще. Это если и не бездушные люди, то, во всяком случае, из разряда тех, у кого душа мертва, убита, или, еще страшнее, продана дьяволу.

Достоевский, естественно, нигде не говорит ни о какой сделке Ставрогина или Смердякова с дьяволом, но на мысль о том, что без нечистого здесь не обошлось, наводит ряд обстоятельств. В первую очередь и главным образом та поразительная власть над людьми, которая дана обоим героям. О демонических чарах Ставрогина сказано достаточно. Но столь же могущественен и Смердяков. Фактически он единственный реальный хозяин в доме Карамазовых, хотя и находится в нем как бы на вторых ролях, в тени. Он вполне осознает свою власть и потому презрителен и высокомерен ко всем. Замечательно, что и все семейство Карамазовых, может быть кроме Алеши, не только чувствует, но и признает силу и право Смердякова.

Старик Федор Павлович, при всей своей сверхосторожности и подозрительности, доверяет Смердякову чуть ли не больше, чем себе самому. «Надо прибавить, — сообщает повествователь, — что не только в честности его он был уверен, но почему-то даже и любил его, хотя малый и на него глядел так же косо, как и на других, и все молчал» (14, 116). Дмитрий Федорович, перед которым Смердяков якобы трепещет («Боюсь

я их очень-с, и кабы не боялся еще пуще того, то заявить бы должен на них городскому начальству» (15, 207)), на самом деле пляшет под его дудку. Молчаливый и «из дому сора не выносящий» (по замечанию Федора Павловича, 14, 122), Смердяков ловко использует ту информацию, которую получает от старика Карамазова, становясь осведомителем-искусителем Мити. Невероятным для себя образом подчиняется воле Смердякова и Иван, вопреки своему рассудку и чувствам принимая предложение Смердякова уехать из дому и оставить отца и брата Дмитрия с глазу на глаз. Оказывается послушной пешкой в хитроумной игре Смердякова и бдительный Григорий.

Характерно, что знаменитая встреча Алеши и Ивана в трактире происходит опять-таки по наводке Смердякова (14, 207). При этом ведь Алеша ищет брата Дмитрия, стремясь предотвратить катастрофу, которую смутно предчувствует. Однако попавшийся ему по пути Смердяков уводит его в сторону. Вместо Дмитрия Алеша встречает Великого инквизитора.

Но власть, полученная договором с дьяволом, обманчива. На самом деле, продавший свою душу человек ничего не получает, ибо власть по-прежнему остается у самого нечистого, зато человек превращается в его верного раба и орудие. И очень скоро человек начинает это понимать, а проданная, но еще не переданная в окончательное рабство душа отчаянно сопротивляется. В попытке переменить участь, человек начинает совершать поступки, смысл которых не понятен, если рассматривать их с точки зрения практических интересов. Зачем Ставрогин предупреждает Шатова о готовящемся покушении? Почему для своих записок он выбирает жанр именно *исповеди*? Почему Смердяков посвя-

щает Ивана в план готовящегося преступления, а потом признается ему в содеянном? Почему в последнем разговоре с Иваном атеист Смердяков вдруг вспоминает Бога как *единственного* свидетеля их встречи? Конечно, при желании все это можно объяснить извращенностью натуры этих персонажей, той бездной нравственного падения, в которой они пребывают. Но можно взглянуть и иначе. Не есть ли это те самые попытки бегства из-под власти нечистого, отчаянные и бессильные. И эта их мысль об эмиграции — Ставрогин, как известно, даже принял гражданство швейцарского кантона Ури, а Смердяков после убийства начинает вдруг учить «французские вокабулы», — это тоже все из той же серии: убежать от судьбы, от нечистого, от себя. Но это оказывается невозможным, и тогда — последняя попытка одолеть беса: петля, заточающая нечистый дух в безжизненном теле, как восточного джинна в лампе.

Ставрогин и Смердяков пытаются победить своего беса безверием. Они не атеисты: их не мучает проблема бытия Божия, их мучает проблема бытия бесов. Их безверие — форма самообмана человека, продавшего душу. Чтобы освободиться от договора, нужно либо его выполнить полностью, либо расторгнуть, либо избавиться от того, с кем договор заключен. Выполнить договор с дьяволом в полном объеме — страшно; расторгнуть — невозможно; а избавиться можно, лишь признав его несуществующим, перестав в него верить. Но тогда нужно отказаться от веры вообще. «Можно ли верить в беса, не веруя в Бога?» — для Ставрогина это вопрос жизни и смерти. И, воюя с бесом, герой неизбежно приходит к отказу от Бога. Логику самообмана безверием Достоевский прекрасно передал в раз-

глагольствований Смердякова: «Едва только я скажу мучителям: „Нет, я не христианин и истинного Бога моего проклиная“, как тотчас же я самым высшим Божьим судом немедленно и специально становлюсь анафема проклят и от церкви святой отлучен совершенно как бы иноязычником <...>. А коли я уже разжалован, то каким же манером и по какой справедливости станут спрашивать с меня на том свете как с христианина за то, что я отрекся от Христа, тогда как я за помышление только одно, еще до отречения, был уже крещения моего совлечен? <...> С татарина поганого кто же станет спрашивать <...>» (14, 118–119).

Здесь-то и кроется главная хитрость нечистого. Безверие — это уловка дьявола, направленная против Бога и человека: бес поселяется в душе человека на место Бога. Отказавшийся от веры человек не ускользает от дьявола, а именно выполняет его договор, хотя и может быть уверенным, что перехитрил лукавого. Безверие, как показывает Достоевский, освобождает человека от мысли об ответственности, но не делает его при этом безответным, потому что, отказываясь от веры, отказываясь от Бога, человек все равно остается в мире, созданном Богом, и подчиняется его законам и установлениям. И потому наказание неизбежно.

Достоевский шел к пониманию природы безверия долгим путем, опираясь как на личный духовный опыт, так и на мистические откровения своих предшественников и современников. Пропуская этот духовный материал «через большое горнило сомнений», писатель из произведения в произведение обращался к теме одержимости бесами.

Работа над образом Ставрогина стала кульминацией многолетних усилий Достоевского. Художествен-

ная и духовная победа писателя открыла ему новые горизонты. «Обворожительный демон не составлял для него тайны: он был разгадан и изображен — и отныне виделся не роковой личностью, а характером, доступным творческому освоению»\*. И все-таки это была еще не окончательная победа. Да, сам Достоевский освободился от чар своего демона, но и заключенный в магический круг романа Ставрогин продолжал к себе притягивать, завораживая теперь уже читателей «Бесов».

В образе Смердякова Достоевский окончательно рассчитался с бесом-искусителем. Лишив его какой-либо человеческой привлекательности и обаяния, Достоевский лишил этой привлекательности и обаяния сам источник силы своего демона — самообман безверия. Безверие Ставрогина было трагично и волнующе, вызывало симпатию и сочувствие. Безверие Смердякова — пошло и отвратительно, оно не способно вызывать даже чувства сострадания к несчастному.

«Некрасивость убьет» — этим открытием, сделанным в ходе работы над «Бесами», Достоевский в полном объеме воспользовался в «Братьях Карамазовых». В «Бесах» герой погиб от своей духовной некрасивости, но сама некрасивость выжила, уцепившись за внешнюю привлекательность Ставрогина. В «Братьях Карамазовых» некрасивость духовная в образе Смердякова соединена с некрасивостью телесной и вместе с гибелью Смердякова гибнет сама. Гибнет и в глазах Ивана Федоровича, бунтующего в своем кошмаре уже не против Бога, а против беса, и в глазах читателей.

---

\* Сараскина Л. И. Федор Достоевский. Одоление демонов. М.: Согласие, 1996. С. 440.



Загнав беса в облик Смердякова, Достоевский навеки приковал его к позорному столбу. Разгаданный и изображенный в «Бесах», поверженный герой-демон, тем не менее, не был изгнан из мира романов Достоевского, но, в «Братьях Карамазовых», занял в нем подлинное, подобающее ему место — в преисподней.

Достоевский — мыслитель и художник — был, в первую очередь, исследователем не столько событий, сколько *процессов*. События сами по себе, как анекдот или сплетня, вне их роли в динамическом развитии тех или иных явлений, Достоевского занимали мало. Точно так же и биографии его героев важны были ему, прежде всего, как формы, в которых проявляется процесс становления личности. Всех своих главных героев Достоевский показывает в динамике развития, начиная с раннего детства: Наташа Ихменева и Иван Петрович (в «Униженных и оскорбленных»), князь Мышкин и Настасья Филипповна (в «Идиоте»), Николай Ставрогин (в «Бесах»), Аркадий Долгорукий (в «Подростке»), братья Карамазовы и Смердяков (в «Братьях Карамазовых»). Детство Раскольникова представлено через его сон, а первые годы Сони Мармеладовой метонимически реконструируются в образе ее младшей сестры Полины. Детство является неотъемлемой частью художественной характеристики главного героя. В январском выпуске «Дневника писателя» 1876 года есть комментарий, разъясняющий такой интерес Достоевского к детству как базовому компоненту биографии героя: «Любопытно проследить, — пишет он, — как самые сложные понятия прививаются к ребенку совсем

незаметно, и он, еще не умея связать двух мыслей, великолепно иногда понимает самые глубокие жизненные вещи. Один ученый немец сказал, что всякий ребенок, достигая первых трех лет своей жизни, уже приобретает целую треть тех идей и познаний, с которыми ляжет стариком в могилу» (22, 9).

Несомненным педагогическим открытием Достоевского стала мысль о роли детских впечатлений в формировании характера и души человека. «Две-три мысли, два-три впечатления поглубже выжитые в детстве, собственным усилием (а если хотите, так и страданием), проведут ребенка гораздо глубже в жизнь, чем самая облегченная школа, из которой сплошь и рядом выходит ни то ни се, ни доброе ни злое, даже и в разврате не развратное, и в добродетели не добродетельное» (22, 9). «Дневник писателя» изобилует примерами такого воздействия детских впечатлений на личность и умственное развитие ребенка. Так, в январском «Дневнике» 1876 года, где и сформулированы эти положения, иллюстрацией тезиса служит рассказ о фельдъегере, избивающем ямщика, которого мальчик Достоевский увидел по дороге из Москвы в Петербург: «Эта отвратительная картинка осталась в воспоминаниях моих на всю жизнь. Я никогда не мог забыть фельдъегеря и многое позорное в русском народе как-то поневоле и долго потом склонен был объяснять уж, конечно, слишком односторонне» (22, 29). Достоевский обращает внимание не только на непосредственный эффект таких впечатлений, но и на их инерционный потенциал, способность их продуцировать все новые и новые суждения, быть источником целого спектра идей, получающих свою актуализацию

в разные периоды жизни человека. «В конце сороковых годов, — завершает Достоевский сюжет о фельдъегере, — в эпоху моих самых беззаветных и страстных мечтаний, мне пришла вдруг однажды в голову мысль, что если б случилось мне когда основать филантропическое общество, то я непременно дал бы вырезать эту курьерскую тройку на печати общества как эмблему и указание» (22, 29).

Еще более зримо тезис о воспитывающей роли детских воспоминаний реализован в рассказе «Мужик Марей», сюжет которого построен именно на встрече детских впечатлений рассказчика с его взрослой аналитической мыслью: «Когда я сошел с нар и огляделся кругом, помню, я вдруг почувствовал, что могу смотреть на этих несчастных совсем другим взглядом и что вдруг, каким-то чудом, исчезла совсем всякая ненависть и злоба в сердце моем. Я пошел, вглядываясь в встречные лица. Этот обритый и шельмованный мужик, с клеймом на лице и хмельной, орущий свою пьяную силпую песню, ведь это тоже, может быть, тот же самый Марей: ведь я же не могу заглянуть в его сердце» (22, 49). Воспоминание о встрече с крепостным мужиком Мареем пробудило в душе рассказчика благодарную теплоту и нежность, которые заставили его уже иначе взглянуть на окружающих острожников и — задуматься о них как о личностях, отойти от непосредственного восприятия их нынешнего безобразия и подняться на уровень обобщения. Роль детского впечатления в этом процессе подчеркнута замечанием о последующей встрече в тот же вечер с поляком М-цким. «Несчастный! — восклицает рассказчик. — У него-то уж не могло быть воспоминаний ни об каких Марях и никакого

другого взгляда на этих людей, кроме „Je hais ces brigands!“» (22, 49–50).

Как и в истории с фельдъегерем, в «Мужике Марее» представлено пролонгированное действие воспитывающего эффекта детского опыта. Сюжетная конструкция рассказа представляет собой двойное воспоминание — воспоминание о воспоминании. Автор «Дневника писателя» из своего зрелого возраста обращается ко дням детства и молодости: «Мне было тогда всего лишь девять лет от роду... но нет, лучше я начну с того, когда мне было двадцать девять лет от роду» (22, 46). И этот зрелый автор, вслед за собой 29-летним, испытывает на себе воспитательную силу детского воспоминания. Он обращается к событиям давних лет с целью подвести художественный итог «в заключение <...> трактата о народе» (22, 46), в развитие идей, высказанных в предшествующей статье «О любви к народу...» и, в частности, призыва: «Судите наш народ не по тому, чем он есть, а по тому, чем желал бы стать. А идеалы его сильны и святы, и они-то и спасли его в века мучений; они срослись с душой его искони и наградили ее навеки простодушием и честностью, искренностью и широким всеоткрытым умом, и все это в самом привлекательном гармоническом соединении» (22, 43). И действительно, весь рассказ ведется в русле этого высказывания, полностью его подтверждая. Но в самом конце, в последнем предложении, похоже, неожиданно даже для самого автора, вырывается реплика совсем иного тематического содержания: «Нет, эти поляки вынесли тогда более нашего!» (22, 50) С точки зрения идейной задачи, поставленной перед статьей-рассказом «Мужик Марей» в рамках конкретного выпуска

«Дневника писателя», это замечание излишне, но такова значимость мысли, вызванной всей историей, что Достоевский не считает себя вправе ее игнорировать. Пятнадцать лет спустя духовный заряд, полученный писателем в детстве, позволил ему подняться над личными пристрастиями в отношении польской нации и проявить высшее сознание человека и христианина. Мужик Марей, открывший девятилетнему мальчику путь к преодолению сословных предрассудков, давший 29-летнему каторжанину возможность увидеть в заключенных лик человеческий, помогает 54-летнему автору «Дневника» преодолеть неприязнь и затаенную ксенофобию. Так детское воспоминание, обрастая деталями и подробностями, оказывается двигателем мыслительной деятельности человека, результатом которой становятся самые неожиданные, напрямую с детским воспоминанием не связанные выводы и умозаключения.

Наряду с житейскими впечатлениями, вынесенными ребенком из детства, Достоевский как обладающие особым воспитывающим потенциалом отмечал впечатления от художественных произведений, и в первую очередь от прочитанных книг. За несколько месяцев до смерти в письме Л. Н. Озмидову от 18 августа 1880 года Достоевский, размышляя о воспитательной роли литературы, вспоминал, в частности: «Впечатления же прекрасного именно необходимы в детстве. Десяти лет от роду я видел в Москве представление „Разбойников“ Шиллера с Мочаловым, и, уверяю Вас, это сильнейшее впечатление, которое я вынес тогда, подействовало на мою духовную сторону очень плодотворно. Двенадцати лет я в деревне, во время вакаций, прочел всего Валь-

тер-Скотта, и пусть я развил в себе фантазию и впечатлительность, но зато я направил ее в хорошую сторону и не направил на дурную, тем более, что захватил с собой в жизнь из этого чтения столько прекрасных и высоких впечатлений, что, конечно, они составили в душе моей большую силу для борьбы с впечатлениями соблазнительными, страстными и растлевающими» (30<sub>1</sub>, 212). Герои Достоевского так же растут и развиваются, читая (как Наташа Ихменева и Иван Петрович, князь Мышкин, Коля Красоткин и др.) или отказываясь от чтения (Смердяков).

Роман «Подросток» по многим характеристикам стоит особняком в творчестве Достоевского. Достоевский пишет роман воспитания, при этом облакает его в форму записок-исповеди, что многократно усложняет художественную задачу романиста, но одновременно расширяет исследовательский потенциал жанра, дает возможность показать процесс становления личности изнутри. Выстраивая концепцию личности главного героя, Достоевский активизирует весь арсенал своих педагогических наблюдений и выводов. Стратегия поведения Аркадия Долгорукого мотивирована сложной, динамичной структурой жизненного опыта подростка, в которой эклектически соединены и драматично взаимодействуют личные переживания, фантазии, домыслы и усвоенные от старших идеи, заповеди, готовые формулы и схемы.

Среди детских впечатлений Аркадия исключительную роль играет образ Чацкого, в котором он впервые увидел и полюбил отца. Версилов играл Чацкого

в домашнем спектакле в доме Александры Петровны Витовтовой. Аркадий однажды застал его во время репетиции перед зеркалом, а потом восторженно следил за игрой на сцене: «Когда вы вышли, Андрей Петрович, я был в восторге, в восторге до слез, — почему, из-за чего, сам не понимаю. <...> Я в первый раз видел сцену! В разъезде же, когда Чацкий крикнул: „Карету мне, карету!“ (а крикнули вы удивительно), я сорвался со стула и вместе со всей залой, разразившейся аплодисментом, захопал и изо всей силы закричал „браво!“» (13, 95). О силе воздействия хорошей драматической игры Достоевский знал по собственному опыту (см. выше письмо к Озмидову), соединяя в едином впечатлении переживания ребенка от личности отца и от театрального исполнения гениальной пьесы, он заставляет читателя с особым вниманием отнестись к этому эпизоду в биографии героя. Эффект был сокрушительным. На долгие годы Чацкий в сознании Аркадия соединился с образом отца, фактически стал ему тождественным. Он выучил его наизусть. Версиров — Чацкий являлся ему во сне. «Когда я ложился в постель и закрывался одеялом, я тотчас начинал мечтать об вас, Андрей Петрович, только об вас одном; совершенно не знаю, почему это так делалось. Вы мне и во сне даже снились. Главное, я все страстно мечтал, что вы вдруг войдете, я к вам брошусь, и вы меня выведете из этого места и увезете к себе, в тот кабинет, и опять мы поедem в театр, ну и прочее. Главное, что мы не расстанемся — вот в чем было главное!» (13, 98) Его самолюбию льстило быть сыном Чацкого, это несомненно.

Вспоминая и прокручивая мысленно в голове сцены спектакля, восстанавливая эпизод за эпизодом всю

пьесу Грибоедова, стремился Аркадий найти ключ к раскрытию характера Версилова, а через него — познать самого себя: «Я с замиранием следил за комедией; в ней я, конечно, понимал только то, что *она ему* изменила, что над ним смеются глупые и недостойные пальца на ноге его люди. Когда он декламировал на бале, я понимал, что он унижен и оскорблен, что он укоряет всех этих жалких людей, но что он — велик, велик!» (13, 95) Чацкий — велик! Версиров — велик! И он, Аркадий, — должен быть велик! Сын великого человека должен быть велик! Там же, в «Горе от ума», уже все сказано: «Не надобно иного образца, когда в глазах пример отца»\*. Вот, что увидел и услышал тогда мальчик Аркадий. Этими чувствами руководствовался он, когда задумал свой первый «подвиг» — побег из пансиона Тушара.

«Вон из Москвы! Сюда я больше не ездук.  
Бегу, не оглянусь, пойду искать по свету,  
Где оскорбленному есть сердцу уголок! —  
Карету мне, карету!»\*\*

Обольщенный силой Чацкого — Версирова («а крикнули вы удивительно»), решился он на бунт.

И — потерпел поражение.

Ему, маленькому мальчику, без поддержки, без знаний о мире, без средств невозможно было противостоять реальности: «темная-темная ночь зачернела передо мной, как бесконечная опасная неизвестность, а ветер так и рванул с меня фуражку. Я было вышел; на той стороне тротуара раздался сиплый, пьяный рев ругав-

---

\* Грибоедов А. С. Сочинения в стихах. Л.: Сов. писатель, 1987. С. 60.

\*\* Там же. С. 155.



шегося прохожего; я постоял, поглядел и тихо вернулся, тихо прошел наверх, тихо разделся, сложил узелок и лег ничком, без слез и без мыслей, и вот с этой-то самой минуты я и стал мыслить, Андрей Петрович! Вот с самой этой минуты, когда я осознал, что я, сверх того, что лакей, вдобавок, и трус, и началось настоящее, правильное мое развитие!» (13, 99) Мечта сшибла его с ног. Карету не подали. Разочарованный в себе, он поспешил расправиться с собой по законам собственной фантазии: раз не герой, то — подлец. Если не Чацкий, то кто? Молчалин?

Молчалин!

Презренный и презираемый герой предстает в новом свете, как и его блистательный антипод. Теперь уже грозная инвектива Чацкого «Где? Укажите нам, отечества отцы, которых мы должны принять за образцы?»\* оказывается направленной против него самого, точнее, против исполнителя его роли. Это он, восхитительный вольнодумец, «карбонарий», отец, друг, — не подал руку, не выслал карету. Забыл. Отрекся. Предал. Унизил и оскорбил. Превратил в подлеца Молчалина. В своего противника. Именно так — противника. Это — вызов. И Аркадий решает его принять. Ничего не подозревавший реальный Версиков, раненный своими страстями и сомнениями, и не предполагал, что в далекой от него Москве, в тиши Тушаровского пансиона родился смертельный его враг и — соперник.

Аркадий учит новую роль. Ехидное замечание Чацкого «Молчалины господствуют на свете» заставляет задуматься и переосмыслить жизненные установки

---

\* Грибоедов А. С. Указ. соч. С. 87.

грибоедовского антигероя. Сарказм Чацкого не отменяет истинности высказывания, напротив, укрепляет его достоверность. Чацкий — комета, молния, гром, блеснул и исчез, а Молчалин неприметен, вездесущ и незаменим — как воздух, пусть неподвижный и затхлый, душный и спертый: «День за день, нынче, как вчера»\*. Молчалины господствуют потому, что они *есть*, а Чацкий появляется лишь на час — его, в принципе, *нет*. Чацкого *можно* победить. Он и сам признал свое поражение. «Молчалины *господствуют* на свете» — это вдохновляет, это дает силу и уверенность. И Аркадий сочиняет свою идею.

«Моя идея — это статья Ротшильдом. Я приглашаю читателя к спокойствию и к серьезности <...>

Дело очень простое, вся тайна в двух словах: *упорство и непрерывность*» (13, 66).

Знакомая реплика.

Молчалин: «Свой талант у всех...» Чацкий: «У вас?» Молчалин: «Два-с: умеренность и аккуратность»\*\*.

«Упорство и непрерывность» Аркадия восходят к «умеренности и аккуратности» Молчалина, более того, на первых порах реализации его грандиозной программы умеренность и аккуратность являются главным средством и инструментом: «Несмотря на ужасные петербургские цены, я определил раз навсегда, что более пятнадцати копеек на еду не истрачу, и знал, что слово сдержу. Этот вопрос об еде я обдумывал долго и обстоятельно. <...> Затем, для житья моего мне нужен был угол, угол буквально, единственно чтоб выпасться ночью или укрыться уже в слишком ненаст-

---

\* Грибоедов А. С. Указ. соч. С. 104.

\*\* Там же.

ный день. <...> Что касается до одежды, то я положил иметь два костюма: расхожий и порядочный. Раз заведя, я был уверен, что проношу долго; я два с половиной года нарочно учился носить платье и открыл даже секрет <...>» (13, 69).

И все же стать Ротшильдом — это не идея Молчалина, кредо которого, как ни крути: «Ведь надобно ж зависеть от других»\*. Это позиция «фатера», по терминологии Аркадия. Он же жаждет «могущества» (13, 72). И это естественно. Прежде чем стать Молчалиным, Аркадий уже был Чацким. Был сыном Чацкого.

Аркадий — Чацкий, играющий роль Молчалина.  
Падший Чацкий. Новый Люцифер.

И слишком сам это сознает, потому и спешит откреститься от своего неумеренного романтизма: «Мне грустно, что разочарую читателя сразу, грустно, да и весело. Пусть знают, что ровно никакого-таки чувства „мести“ нет в целях моей „идеи“, ничего байроновского — ни проклятия, ни жалоб сиротства, ни слез незаконнорожденности, ничего, ничего» (13, 72).

Но игра в Молчалина не проходит без следа. От Молчалина, точнее, от его роли соперника Чацкого в борьбе за сердце и руку Софьи Аркадий усваивает ампула конкурента по отношению к Версиллову. Тогда, мальчиком, из спектакля он понял «только то, что она ему изменила» (13, 95), и, думая непрестанно о *нем*, живом и зримом, столь же мучался и *ею*, неизвестной, но угаданной. Курсив в цитате — Аркадия.

И однажды он напал на ее след. Он узнал ее имя — и устремился в погоню. Из ревности и мести. Отбить Софью — Ахмакову у Чацкого — Версилова и так сразу

---

\* Грибоедов А. С. Указ. соч. С. 107.

отомстить — обоим: ей (Ахмаковой), за то, что *она* (Софья) *ему* (Чацкому) изменила; ему (Версилу) за то, что он (Чацкий) его (Аркадия) предал. Жизнь и пьеса, реальность и фантазии переплелись в сознании Аркадия и стали источником всех его несуразных поступков, слов и мечтаний. Влюбленность Аркадия в Ахмакову подготовлена коллизией «Горя от ума». Не будь она в сознании Аркадия Софьей Фамусовой, он бы смотрел на нее совсем иначе, как, например, на ту же Татьяну Павловну, роль которой, кстати, он, именно в силу своей приверженности схеме комедии, — ее у Грибоедова нет (или он ее посчитал за Лизу?), — совершенно упустил из вида.

Вообще, в голове у Аркадия слишком много театра. Кроме Грибоедова, еще ведь и пушкинский «Скупой рыцарь» не дает покоя. На театральность мышления подростка, в частности, указывает и его признание, как виделось ему «тысячу раз» его начало: «я вдруг очутываюсь, как с неба спущенный, в одной из двух столиц наших» (13, 68). «С неба спущенный» — просто театральный термин, с античных времен еще, — «бог из машины». А все эти сцены с кулисами и ширмами на квартире у Татьяны Павловны! Как они описаны. А его обличительные монологи у мамы с «выходами на авансцену».

Весь конфликт романа строится на том, что Аркадию до последнего часа, вплоть до самой катастрофы, ничего доподлинно неизвестно из *действительных* отношений Версилова, Ахмаковой, мамы, Татьяны Павловны, Макара Ивановича, но при этом он все знает про Чацкого, Молчалина, Софью. На жизнь он смотрит сквозь дым фантазий на тему грибоедовской комедии

и пребывает в полной уверенности, что ему открыта истина. Разные случайные совпадения, вроде службы секретарем у старого князя Сокольского — отца Ахмаковой (точно по схеме Грибоедова), только укрепляют его в сознании своей правоты. Он фантастически слеп — точнее, ослеплен и ничего не хочет замечать. Уверенный, что Ахмакова — Софья, разбивающая сердце Версилова — Чацкого, он в упор не видит реальную Софью, Софью Андреевну, свою мать, и ее место в жизни реального Версилова, а не Чацкого. И мучает домыслами и себя, и мать, и сестру, и Татьяну Павловну — всех, кто не вписывается в сюжет пьесы, но кто составляет действительную основу его жизни. Только когда градус страдания достигает высшей отметки, он начинает высвобождаться от своего морока. Шаг за шагом ведет Достоевский своего героя через весь роман к прозрению, к реальной жизни, к трезвости ума и нравственной ответственности.

Детские мифы рассеиваются с трудом. Человек не желает уступать обстоятельствам свою правоту, вынесенную им из первых опытов личной жизни. Даже самые жестокие удары судьбы не сразу разрушают взлелеянные в сердце фантомы, а некоторые из них так и остаются с человеком до гробовой доски. Влияние этих призраков на реальность порой более действенно, чем все объективные обстоятельства, вместе взятые. Они, по сути своей, есть те демоны, которые привязываются к душе человека в раннем детстве и не отпускают его, если не осознать их присутствия и не вступить с ними в единоборство.

В «Подростке» Достоевский явил миру именно этот процесс борьбы души с демонами, предвосхитив мно-

гие идеи и практики психоанализа. Писатель предпринял грандиозное исследование механизма формирования личности, взяв ее во всем комплексе ее взаимоотношений с окружающим миром. Роман дает многоплановую картину искажений реальности в сознании личности, оставленной в детском возрасте без руководства — на произвол фантазий. Когда в 1880 году Достоевский будет писать Озмидову: «Фантазия есть природная сила в человеке, тем более во всяком ребенке, у которого она, с самых малых лет, преимущественно перед всеми другими способностями, развита и требует утolenия. Не давая ей утolenия, или умертвишь ее, или обратно — дашь ей развиться именно чрезмерно (что и вредно) своими собственными силами. Такая же натуга лишь истощит духовную сторону ребенка преждевременно» (30<sub>1</sub>, 211–212), он в заключение письма добавит: «Написал я Вам по соображению и по *опыту*» (30<sub>1</sub>, 212; выделено Достоевским. — П. Ф.). В этом *опыте* Достоевского, наряду с его жизненным опытом человека и отца, немалая доля и опыта художественного, писательского, в том числе — романа «Подросток».

«Где, укажите нам, Отечества отцы, которых мы должны принять за образцы?» — из всех реплик Чацкого, прозвучавших со сцены домашнего театра Александры Петровны Витовтовой в исполнении Версилова, эта, должно быть, острее всех вонзилась в душу мальчика Аркадия Долгорукова. Весь роман посвящен поиску ответа на этот вопрос. И дело вовсе не в банальной истории незаконнорожденного ребенка. «Подросток» — это лишь часть большого идейно-художествен-

ного пространства романного мира Достоевского, в котором категория отцовства занимает одно из центральных мест\*.

В традиционном обществе отцовство представляет собой первородное, испокон веков идущее воплощение идеи авторитета и основанных на нем системы власти и иерархии. Отец выступает не только в качестве родителя, от семени которого возрастает новая жизнь, но и главного источника существования семьи, ее экономического базиса. Он добытчик и хозяин, создатель и защитник. Жена и дети обязаны ему своим благополучием и миром. Они принадлежат ему наравне с другими формами собственности и находятся не

---

\* Изучение темы имеет большую традицию, она разнообразно представлена практически во всех работах о Достоевском, носящих монографический характер, к ней неизбежно обращались исследователи романов «Подросток» и «Братья Карамазовы». Среди прочих следует отдельно назвать: *Гроссман Л. П.* Достоевский. М.: Молодая гвардия, 1963; *Долинин А. С.* Последние романы Достоевского. Как создавались «Подросток» и «Братья Карамазовы». М.; Л.: Сов. писатель, 1963; *Фридлендер Г. М.* Реализм Достоевского. М.; Л.: Наука, 1964; *Фридлендер Г. М.* Романы Достоевского // История русского романа. М.; Л.: Наука, 1964. Т. 2. С. 193–269; *Карякин Ю. Ф.* Достоевский: «все — дите» // Наука и религия. 1971. № 10. С. 45–51; *Пушкарёва В. С.* «Детские» эпизоды в художественных произведениях и публицистике Достоевского // Ф. М. Достоевский. Н. А. Некрасов. Л.: ЛГПИ им. А. И. Герцена, 1974. С. 41–55; *Буданова Н. Ф.* Проблема «отцов» и «детей» в романе «Бесы» // Достоевский. Материалы и исследования. Вып. 1. Л.: Наука, 1974. С. 164–188; *Тарасов Б. Н.* «Будущее человечество...» Особенности изображения детства в творчестве Достоевского // Литературная учеба. 1983. № 3. С. 170–179; *Середенко Н. И.* Мир детей в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» // Проблемы детской литературы. Петрозаводск: Изд-во ПГУ, 1984. С. 115–121; *Буданова Н. Ф.* Достоевский и Тургенев. Творческий диалог. Л.: Наука, 1987. С. 56–108; *Фокин П. Е.* Судебные очерки «Дневника писателя» 1876–1877 гг. Ф. М. Достоевского как выражение авторской позиции в теме «отцов и детей» // Автор. Жанр. Сюжет. Калининград: Изд-во КГУ, 1991. С. 48–54.

только в личностной, но и в юридической зависимости. Быть главой, главным — непререкаемое право отца, подкрепленное всем порядком существования семьи как единого организма и элемента социальной структуры.

Более того, отец является носителем родовой традиции, своеобразным олицетворением некоего идеального образа всех представителей рода. В фигуре отца аккумулируются генеральные черты многовекового семейного опыта и правил. Он несет ответственность за устои не только своего собственного, непосредственно им созданного и охраняемого очага, но также за судьбы предков и потомков. Мужчина, вступая в брак и готовясь стать отцом, переступает порог повседневности, оказываясь в пространстве национально-исторического действия. С этого момента он уже не просто отдельно взятая личность, автономная и самодостаточная единица социума, а представитель всего рода, определяющий взаимодействие семьи с обществом, как в рамках поколения, так и в исторической перспективе. Все это привносит в категорию отцовства элементы мистического характера, придавая ей свойства и черты провиденциальности. Отец, как и царь, в своем роде — помазанник Божий, наместник Бога в доме, что в христианской традиции, например, закреплено синонимией обрядов венчания при вступлении в брак и на трон.

Неутомимый исследователь тайн человеческого бытия Достоевский пристально вглядывался в проблему отцовства, видя в ней один из ключевых элементов социальной метафизики. В системе идейно-философских взглядов Достоевского категория отцовства имеет широкое и в то же время точное содержание. Это —



комплекс социокультурных отношений, основанный на праве естественного старшинства и силы и включающий в себя все стороны социальной деятельности. Отцовство — каркас, скрепляющий единство семьи и общества, нации и человечества, и — в пределе своем — Земли и Неба.

Обладая системным мышлением, писатель рассматривает этот феномен общественного устройства во всей полноте и сложности его проявлений. Достоевского в равной степени занимают аспекты как материального, так и духовного содержания проблемы. Он чувствует неразрывную связь между статусом отца как кормильца и защитника и его ролью в формировании идеального образа представителя рода. Именно поэтому с таким вниманием, порой раздражающим некоторых читателей, Достоевский описывает все нюансы родственных связей героев, их имущественного состояния и сословного положения. Отцовство, в понимании Достоевского, является одним из механизмов социальной динамики, приводящим в движение колесо национальной истории. Все подвиги и поражения отцов отражаются в судьбах их детей, стимулируют жизненную активность новых поколений, задают вектор развития и ценностные ориентиры. В диалектике отношений отцов и детей рождается энергия социального действия, возникают проекты экономического и культурного строительства, открываются горизонты духовных исканий и религиозного сознания.

«Когда, полтора года назад, Николай Алексеевич Некрасов приглашал меня написать роман для „Отечественных записок“, я чуть было не начал тогда моих

„Отцов и детей“, но удержался, и слава Богу: я был не готов. А пока я написал лишь „Подростка“ — эту первую пробу моей мысли» (22, 7) — так уверял своего читателя в 1876 году Достоевский, начиная «Дневник писателя». В этих словах нет никакого лукавства, хотя к теме отцов и детей Достоевский в своем творчестве обращался к тому времени уже не раз. Они только лишний раз свидетельствуют о мере ответственности писателя и требовательности к себе.

По сути же, первую попытку серьезного художественного осмысления проблемы писатель предпринял еще в начале 1860-х годов в романе «Униженные и оскорбленные». Тургенев еще только писал «Отцы и дети», когда роман Достоевского стал достоянием читателей. В нем главное внимание собрано вокруг психологии роста и воспитания детей. Достоевский прослеживает судьбы своих молодых героев с самого детства, но особенно пристально он всматривается в фигуры отцов, понимая, что, какие бы книжки в детстве ни читались, решающая роль в формировании личности остается все же за живой жизнью. «Униженные и оскорбленные» — роман в большей степени об отцах, чем о детях. Три отца выведены на его страницах: Николай Сергеевич Ихменев, Петр Александрович Валковский, Иеремия Смит. Они представляют собой три типа родительского поведения.

Для Ихменева дочь — это домашний идол, вокруг которого выстроена вся жизнь. Все думы и мечтания связаны с ней и ее будущностью, которое видится в строгих патриархальных традициях: чтобы муж был благородного происхождения, честен, порядочен и материально обеспечен. Такую «романическую» блажь, как любовь, Николай Сергеевич в расчет не принимает.

Он смотрит на замужество дочери с практической стороны.

Старик Ихменев — воплощение отцовской любви и заботы. Он мог бы служить образцовым примером традиционного типа отцовства, если бы не некоторая экзальтация чувств и гипертрофированность отношений с дочерью, природа которых кроется в социальной и экономической слабости Ихменева, которую он стремится компенсировать повышенной требовательностью к реализации властного авторитета внутри семьи. Отдавая в лице Ихменева дань уважения патриархальному устройству русской семьи, Достоевский вынужден констатировать наступление кризиса этих отношений. Более того, Достоевский чувствует известный анахронизм поведения своего героя, живущего скорее в 1840-х годах, нежели в современности. В последующих произведениях Достоевский с горечью признает конец патриархального типа отцовства, которое будет представлено в них образами (в буквальном смысле слова) умерших отцов — Раскольников в «Преступлении и наказании» и Рогожина в «Идиоте». Оставшиеся в живых — Мармеладов («Преступление и наказание»), генерал Иволгин, Лебедев («Идиот»), Снегирев («Братья Карамазовы») — обречены, по мысли писателя, и влачат жалкое существование маргиналов. В «Униженных и оскорбленных» образ патриархального типа отцовства еще сохраняет внешнее благородство и социальную значимость, но тоже уже потеснен на периферию общественного действия, на что недвусмысленно указывает финал романа, в котором Николай Сергеевич после длительной борьбы за свои права в столице наконец добивается их признания и получает место в одном из отдаленных горо-

дов России, куда и отправляется со всем семейством на службу.

Иной тип отцовства представляет князь Валковский. Сын для Петра Александровича — не цель и смысл жизни, а всего лишь еще одно, и весьма полезное, средство в достижении собственных материальных и социальных выгод. Алеша, по замыслу князя, должен сыграть роль троянского коня, с помощью которого старший Валковский намеревается прибрать к рукам три «плохо лежащих» миллиона Катиного приданого. Такое отцовство — все равно что сиротство. И Достоевский закрепляет эту мысль образом Нелли — сироты при живом отце. Ведь князь и ее отец. До тех пор, пока Нелли остается вне игрового поля князя, ему и дела нет до ее существования. Только когда ее присутствие становится угрозой его махинациям и интригам, Петр Александрович начинает проявлять к ней внимание. На месте Нелли всегда может оказаться Алеша.

Валковский — отец-эгоист, первый у Достоевского глава случайного семейства, концепция которого еще не вполне сформировалась в сознании писателя, но уже художественно осмыслена и зафиксирована. О предварительности, эскизности образа свидетельствует его нарочитая, доведенная до сатирической плотности обобщения этическая однозначность. Цинизм, жестокость, хищность старшего Валковского снимают сложность выявленного глазом художника явления, переводя его в разряд художественной детали, еще одной составляющей личности героя. Если образ Валковского и типизирован в романе, то не по признаку отцовства. Его роль как главы случайного семейства пока только обозначена. Намного богаче

и точнее будут в поздних романах образы «случайных» отцов — Версилова («Подросток») и Федора Павловича Карамазова («Братья Карамазовы»).

Иеремия Смит — дедушка Нелли и тесть князя Валковского. Смит во многом похож на старика Ихменева, да и истории их очень близки, так что даже возникает соблазн их отождествить. И все же Смит — это фигура иного типа. Ихменев готов пожертвовать всем ради счастья дочери, его гнев вызван лишь тем, что свое счастье Наташа видит иначе и не спрашивает у него совета. В течение всего романа Николай Сергеевич борется со своей уязвленной гордостью и мучительно ищет выхода из сложившейся ситуации, понимая, что конфликт никому не приносит пользы. Смит сильнее дочери любит себя самого, свое личное счастье, ради него он готов пожертвовать чувствами дочери, а по сути — ее судьбой. Дочь для Смита — дорогая игрушка, и тут он не лучше своего тестя. Впрочем, Иеремия Смит пришел в мир Достоевского из мира Диккенса, он слишком экзотичен и литературен, не удивительно, что впоследствии этому типу не нашлось места в русском романе Достоевского.

Впрочем, драма отцов и детей, развернутая на страницах «Униженных и оскорбленных», еще не рассматривается Достоевским как исторически значимое социокультурное событие нового времени, одно из свидетельств глобальной модернизации национального мира. Это в большей степени пока еще психологическое исследование *ситуации непонимания отцами того, что дети вырастают, становятся взрослыми и начинают жить собственной жизнью, полной страстей, дум и забот.* «Безвозвратного не воротишь, — объясняет

Ивану Петровичу Наташа в первые дни своего ухода из дому, — и знаешь, чего именно тут воротить нельзя? Не воротишь этих детских, счастливых дней, которые я прожила вместе с ними. <...> Повторяю тебе, он знал и любил девочку и не хотел и думать о том, что я когда-нибудь тоже стану женщиной... Ему это и в голову не приходило. Теперь же, если б я воротилась домой, он бы меня и не узнал» (3, 229).

Следы такой интерпретации конфликта отцов и детей, то есть как драмы непонимания старшими того, что дети вырастают и становятся взрослыми, сохраняются и в структуре романа «Преступление и наказание». Ни Мармеладов, ни мать Раскольников, вместе со вдовством принявшая на себя посильную меру ответственности главы семейства, до конца так и не отдают себе отчета в том, что же совершили их дети, а самое главное — почему оба они встали на путь греха и преступления. Но в целом в романе конфликт лишь обозначен, и хотя фактическое сиротство Раскольникова и Сони, их оторванность от семьи и беспризорность имеют глубинное символическое содержание, все же главные интеллектуальные потрясения связаны в «Преступлении и наказании» с иной проблематикой.

Сходную ситуацию находим и в романе «Идиот», в котором главные герои — Мышкин, Рогожин, Настасья Филипповна — сироты. А в семьях Епанчиных и Иволгиных царит то же непонимание старшими проблем выросших детей. Однако в «Идиоте» гораздо тщательнее и острее, чем в «Преступлении и наказании», прописан сюжет оставленности детей на произвол судьбы, безответственности отцов, их эгоизма и деградации категории отцовства в современной писателю

России. Так, если в «Преступлении и наказании» маргинальная фигура Мармеладова могла восприниматься как частный случай обанкротившейся судьбы, то в «Идиоте» в своей безответственности уравниваются как опустившийся и завравшийся Ардалион Александрович Иволгин, так и вполне благополучный и в высшей степени примерный Иван Федорович Епанчин. Более того, на фоне откровенного бесстыдства генерала Иволгина особенно отчетливо проявляется фальшь и лицемерие отцовства генерала Епанчина, озабоченного лишь собственной выгодой и реноме. *Отцы не только не понимают своих детей, но и не хотят их понимать*, еще того страшнее — *не желают более и вовсе быть отцами*. К такому печальному открытию приходит писатель в процессе создания романа.

Смерть опекуна князя Мышкина Николая Андреевича Павлищева, игравшего в некотором роде роль приемного отца в судьбе Льва Николаевича, и смерть старшего Рогожина в начале романа звучат как некое предвестие, своеобразная увертюра к драме отцов и детей, разыгрывающейся на страницах «Идиота». В финале крах отцовства получает свое художественное завершение. Умирает генерал Иволгин, генерал Епанчин выпроваживает свое семейство в Европу, сам оставаясь в Петербурге. И как результат несостоятельности отцов — неспособность выросших детей самим стать во главе семейств. Гибнет Настасья Филипповна, попадает на пятнадцать лет в каторгу Рогожин, князь Мышкин вновь и уже навсегда заключен в больницу для умалишенных, печальна участь Аглаи, связавшейся с фальшивым польским графом. Сам собой возникает вопрос: что ждет в будущем общество, в котором институт от-

цовства подорван в самом своем основании, где он становится социально, а часто уже и физиологически невозможен?

К каким катастрофическим последствиям для общественного устройства может привести безответственность отцов, дает понять Достоевский в романе «Бесы». В «Идиоте» показано, как отцы не хотят больше нести бремя отцовства, в «Бесах» мы видим, как *на отцов уже не обращают внимания и сами дети*. Порвалась связь времен. Степан Трофимович Верховенский, являющийся в романе обобщенный образ отцовства как духовного лидерства, попросту никому из детей не нужен и не интересен, его роль в их жизни ничтожна, его слова для них ничего не стоят. Символична сцена встречи отца и сына Верховенских после многолетней разлуки.

«— Петруша! — вскричал Степан Трофимович, мгновенно выходя из оцепенения; он сплеснул руками и бросился к сыну. — *Pierre, mon enfant*, а ведь я не узнал тебя! — сжал он его в объятиях, и слезы покатались из глаз его.

— Ну, не шали, не шали, без жестов, ну и довольно, довольно, прошу тебя, — торопливо бормотал Петруша, стараясь освободиться из объятий.

— Я всегда, всегда был виноват пред тобой!

— Ну и довольно; об этом мы после. Так ведь и знал, что зашалишь. Ну будь же немного потрезвее, прошу тебя.

— Но ведь я не видал тебя десять лет!

— Тем менее причин к излияниям...

— *Mon enfant!*

— Ну верю, верю, что любишь, убери свои руки. Ведь ты мешаешь другим...» (10, 144–145)



Ни признание в любви, ни покаяние отца не вызывают живого отклика в сердце сына, он торопливо отстраняется от него, как от назойливого и досадного недоразумения. Все жесты Степана Трофимовича, сколь бы искренни и серьезны они ни были в своем основании, воспринимаются не более как шалость. «Не шали», — говорит отцу сын, более парадоксальное приветствие трудно придумать. Воистину, мир перевернулся.

Но ведь не сам по себе и сразу вдруг. Степан Трофимович подготовил этот переворот собственными стараниями. Таков результат его педагогической философии. Вспомним: будучи определен в наставники к Николаю Ставрогину, он ищет в нем друга, а не воспитанника, разрушая иерархические барьеры и одновременно девальвируя ценностные основы старшинства. Озабоченный своими душевными переживаниями, умиляясь и восторгаясь собственной глубиной и свободомыслием, Степан Трофимович выпадает из живого процесса общения и воспитания. В том же ключе он выстраивает отношения и со всеми другими представителями младшего поколения. Сам не понимая того, Степан Трофимович лишает своих молодых друзей духовной опоры и нравственного авторитета, оставляет их беззащитными перед лицом соблазнов и искушений. И бесы входят в их души.

В «Бесах» Достоевский впервые целенаправленно сосредоточивает внимание на проблеме отцов и детей не как драме общечеловеческого содержания, а как актуальном вопросе национальной действительности. Тургеневский роман безусловно способствовал такому подходу к проблеме. Тургенев обратился к идейно-философскому и отчасти политическому конфликту двух

поколений, представив конкретный очерк идейной борьбы в России на рубеже 1860-х годов. Достоевский придал картине масштаб исторической мистери. Тургенев убил Базарова, обобщенного представителя поколения детей, поставив тем самым точку в споре. У Достоевского в финале умирает отец Верховенский, а его сын благополучно скрывается за границу. Такое смещение сюжетных акцентов отражает перспективность мышления Достоевского в изображении конфликта отцов и детей. В отличие от тургеневского, роман Достоевского из современности выносит действие в пространство большой истории и не заканчивается эпилогом. При всем трагизме описываемых событий, в «Бесах» мы имеем дело не с обычной конфликтной ситуацией, драматизирующей частный, пусть и важный сам по себе, аспект проблемы, а с эпически развернутой панорамой событий, неразрывно связанных между собой и уходящих корнями и следствиями за горизонт романного повествования.

Образ Степана Трофимовича Верховенского принципиально отличается от всех ранее изображенных в романах Достоевского отцов тем, что он впервые выступает не столько как индивидуальная личность, сколько в качестве обобщенного представителя старшего поколения. Сюжетно это зафиксировано тем, что он не только отец Петруши, но также воспитатель и духовный наставник всей молодежи города. Обобщенный характер образа свидетельствует об изменении места темы отцов и детей в идейной структуре романов Достоевского. С этого произведения она выходит на первый план и становится предметом пристального внимания. Достоевский окончательно утверждает в понимании проблемы как драмы «случайного семейства». Роль

Верховенского-старшего в «Бесах» именно роль отца «случайного семейства», хотя в чистом виде самого явления «случайного семейства» в романе еще нет. Его тщательному описанию и исследованию будет посвящен «Подросток». А в «Братьях Карамазовых» «случайное семейство» предстанет уже как элемент единого общественного механизма.

В своих последних романах Достоевский меняет художественную конструкцию образа отцовства, идя по пути его детализации. Если в «Бесах» Степан Трофимович играет роль отца для группы детей, то в «Подростке» и «Братьях Карамазовых» у одного сына будет несколько «отцов»: Версиллов, Макар и Николай Семенович у Аркадия; Федор Павлович, Зосима и Паисий у Алеши (в редуцированном виде то же можно видеть и в отношении Мити, Ивана и Смердякова). Такой теперь видится Достоевскому схема отношений между поколениями. Рухнувшие устои патриархального мира, поломав судьбы отцов и детей, тем не менее не обрушили всего здания общественного устройства. На их месте возникают новые социокультурные конструкции. Физическое отцовство утратило непрекаемость и абсолютность своего авторитета, хотя по-прежнему остается реальной юридической силой, подкрепленной имущественными и сословными правами. Наравне с ним все большую роль начинает играть отцовство духовное, основанное на моральном и экзистенциальном опыте возрастного старшинства. Активно заявляют свои права на своеобразное социальное отцовство церковь и гражданские институты (в особенности суд и школа, университет). Столкновение и противоборство этих сил создает ранее небывалую ситуацию педагогического хаоса, в условиях кото-

рого молодое поколение вынуждено само отыскивать свой путь в жизни, проходя через «горнило сомнений» и самовоспитания.

Среди главных героев Достоевского Версилов, пожалуй, самый невнятный. Кто он, каковы его мысли и убеждения, каков характер, чего он хочет, к чему стремится? Ответить на эти вопросы можно лишь приблизительно. Это, наверное, единственный из героев Достоевского, имя которого не стало нарицательным. Причина того отчасти кроется в особенности изображения Версилова — со стороны, пристрастными глазами Аркадия. В известной степени образ Версилова оказался заложником избранного писателем дискурса. Это ведь Аркадий, а не Достоевский, *не видит* всего Версилова, не знает его истинных чувств и мыслей, лишь догадывается, все время сомневается, часто обманывается: «много из частных обстоятельств жизни Версилова от меня ускользнуло», — признается сам Аркадий чуть не на первой же странице своего повествования. А что же автор? Возможно ли, чтобы правда художественного метода встала здесь на пути полноты и выразительности образа? Какая же это тогда правда, и зачем такая нужна? И можно ли допустить, что Достоевский на вершине своего писательского искусства, всегда, и в частности в работе над «Подростком», тщательно обдумывавший «форму плана», вдруг промахнулся? Скорее всего, невнятность Версилова, его неопределенность — осознанная художественная задача.

Образ Версилова весь построен на противоречиях и постоянном опровержении его характеристик, слов

и поступков. Так, в начале романа мы видим его молодым баринном, соблазвившим дворовую девушку, между прочим замужнюю, этаким типичным безответственным помещиком-рабовладельцем, впрочем читавшим «Антон Горемыку». Свою безнравственность и безжалостность он пытается прикрыть сентиментальным раскаянием, и, в не меньшей степени, деньгами. Однако позже мы узнаем, что Версилов не только никогда не был злостным крепостником, но, напротив, радел за освобождение крестьян и даже был мировым посредником во времена александровских реформ, «бился из всех сил», по его собственному признанию. Да и вся история не совсем банальна: «Хоть и по-помещичьи началось, а вышло так, да не так, и, в сущности, все-таки ничего объяснить нельзя. Даже мраку больше. Уж одни размеры, в которые развилась их любовь, составляют загадку, потому что первое условие таких, как Версилов, — это тотчас же бросить, если достигнута цель. Не то, однако же, вышло. Согрешить с миловидной дворовой вертушкой <...> не только возможно, но и неминуемо, особенно взяв романтическое его положение молодого вдовца и его бездельничанье. Но полюбить на всю жизнь — это слишком. Не ручаюсь, что он любил ее, но что таскал ее за собою всю жизнь — это верно» (13, 12). Примечательна структура текста: каждое новое предложение опровергает предыдущее, парадокс громоздится на парадоксе.

Перескакивая через два десятка лет, мы встречаемся с Версиловым, деклассированным собственным расточительством и барством, промотавшим три состояния и живущим чуть ли не на иждивении у той, некогда соблазненной им крестьянской девушки, ставшей ему

гражданской женой и родившей двух сыновей, один из которых скончался во младенчестве, и дочь. Специально подчеркнуто, что до того Версилов никогда прежде не жил с ней на одной квартире, «а всегда нанимал ей особенную: конечно, делал это из подлейших иных „приличий“. Но тут все жили вместе, в одном деревянном флигеле, в переулке, в Семеновском полку» (13, 17). Но, несмотря на то что «все вещи уже были заложены» (13, 17) и семья существовала «почти в нищете или накануне нищеты» (13, 16), Версилов «капризился и продолжал жить со множеством прежних, довольно дорогих привычек. Он брюзжал ужасно, особенно за обедом, и все приемы его были совершенно деспотические» (13, 17).

Версилов ютится в тесной и узкой комнате, в одно окно, где разместились «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 Версилов и бранился. В этом же кабинете, на мягком и тоже истасканном диване, стлали ему и спать» (13, 82). По свидетельству Аркадия, Версилов «ненавидел этот свой кабинет и, кажется, ничего в нем не делал, а предпочитал сидеть праздно в гостиной по целым часам» (13, 82). В то же время Татьяна Павловна снимает для Версилова небольшую в три комнаты квартиру, в которой первая, входная комната «довольно просторная и довольно хорошо и мягко меблированная, вроде кабинета для книжных и письменных занятий», здесь «на столе, в шкафу и на этажерках было много книг <...>, были исписанные бумаги, были связанные пачки с письмами — одним словом все глядело как давно уже обжи-

той угол» (13, 369). Версилов время от времени переселяется на эту квартиру совсем и даже живет здесь по целым неделям.

Версилов «изгнан» из света вследствие «скандала» с князьями Сокольскими. Но вид у него такой, как будто бы его «не общество исключило из своего круга», а он «скорее сам прогнал общество от себя» (13, 17). Да и старому князю Сокольскому почему-то «ужасно желалось тоже сделать угодное Версирову, так сказать первый шаг к нему» (13, 19).

Загнанный нуждой, Версилов бьется в суде за очередное наследство, радостно, с некоторой долей цинизма торжествует победу, носящую достаточно сомнительный характер и даже для него самого неочевидную. На робкое замечание Татьяны Павловны, что стоило бы поделиться наследством, ведь «покойник, наверно, не обошел бы их в своем завещании», Версилов «с озлоблением» отвечает: «Не то что обошел бы, а наверно бы все им оставил, а обошел бы только одного меня, если б сумел дело сделать и как следует завещание написать; но теперь за меня закон — и кончено. Делиться я не могу и не хочу, Татьяна Павловна, и делу конец» (13, 88). В тот момент Аркадий еще подумал: «Документ, доставленный Крафтом и бывший у меня в кармане, имел бы печальную участь, если бы попался к нему в руки» (13, 88). Однако все совсем не так, и когда Версилов получает в руки этот самый документ, он проявляет неслыханное благородство: «Версилов прямо <...> отправился к адвокату князя Сокольского, передал ему это письмо и отказался от всего выигранного им наследства. <...> Версилов не дарит, а признает в этом акте полное право князей» (13, 151), хотя, как

комментирует ситуацию Васин: «Если не половина, то все же несомненно некоторая часть наследства могла бы и теперь следовать Версиллову, даже при самом щекотливом взгляде на дело, тем более, что документ не имел решительного значения, а процесс им уже выигран» (13, 151).

Примеров подобного рода можно привести еще много. Достоевский последовательно наполняет образ Версилова взаимоисключающими чертами. Картина усугубляется еще и тем, что подлинные факты окружены сплетнями и домыслами, проверить которые не всегда возможно, или же их разоблачение происходит достаточно поздно. Специфика образа Версилова в том, что он лишен развития. В то же время он не статичен, постоянно меняется, как бы вылепливается по ходу романа, точно глиняная фигурка в руках скульптора. Похоже, размытость, неустойчивость, ускользание образа, своеобразная динамика брожения, если можно так сказать, есть выражение сущностной основы характера Версилова. Версиллов, несмотря на свой зрелый возраст (сорок шесть лет, «далеко не молодой», как сказано в повести «Вечный муж» о тридцативосьмилетнем Вельчанинове) ведет себя совсем не по-взрослому. Порой просто как мальчишка.

Или, точнее, *подросток*.

Вот он выиграл дело. В тот же час занял тысячу рублей, купил гостинцев: «виноград, конфеты, дюшесы и клубничный пирог; даже взял превосходной наливки; орехов тоже» (13, 87). Лизе приказывает: «Оставь работу, завтра не ходи; и совсем брось»; жене: «Софья, положи работу, не труди глаза» (13, 87); Аркадию: «Я желал бы, чтоб ты оделся получше, мой друг; ты



одет недурно, но, ввиду дальнейшего, я мог бы тебе от-рекомендовать хорошего одного француза, предобросовестного и со вкусом» (13, 88). Это притом, что все вещи заложены и на семье висит куча долгов. Конечно, Версилов хочет устроить домашним праздник, но в первую очередь он демонстрирует окружающим и себе самому, конечно, свою удачу, победу, успех — то, что так важно в юном возрасте. «Он вошел очень довольный собой, — пишет Аркадий, — так довольный, что и нужным не нашел скрыть свое расположение» (13, 85). Все его подарки, нарочито аффектированы. «Я сам все взял у Елисеева и у Балле» (13, 87), то есть в лучших супермаркетах того времени. «Слишком долго «голодом сидели» (13, 87), — поясняет он. «Никогда никто не сидел у нас голодом» (13, 87), — комментирует тут же Аркадий. А если бы «сидели голодом», то зачем конфеты и дюшесы? Все это совсем по-детски. Не купить ли для начала хлеба, мяса, масла? Хоть колбасы. Фейерверк гостинцев и благодеений, который устраивает Версилов, — очевидный жест самоутверждения, а вовсе не свидетельство отеческой заботы и беспокойства о благополучии семьи. Так Аркадий радуется своему первому удачному бизнесу с альбомом, проданным втридорога. И кстати, полностью и целиком отказываясь впоследствии от наследства, думает ли Версилов о судьбе семьи?

Тут же и другая история с бедной девушкой, ищущей заработка уроками. Версилов, опять же с только что выигранными по суду деньгами, является к ней таинственным благодетелем, ободряет, сулит помощь и в качестве аванса выдает шестьдесят рублей. Что за странная благотворительность! Без явного смысла, случайная — объявление в газете в глаза бросилось, ради

лишь красивого жеста и, может быть, еще для какого-то психологического эксперимента. И на каком основании сия филантропия зиждется? Сам еще весь в долгах! И как следствие — трагический финал истории: бедная девушка повесилась от отчаяния, решив, что Версилов таким образом хочет купить ее добродетель. Эта выходка по степени своей безответственности никак не вписывается в стратегию поведения взрослого человека.

А вот давняя история с Лидией Ахмаковой, вокруг которой столько тайн и загадок. Версилов чуть было не женился на несчастной и опороченной девушке, дабы спасти ее честь. Был так уверен в своем благородстве, что предварительно согласовал все со своей гражданской женой, советовался с ней, должно быть, убеждал, наконец получил одобрение. Специально для того тащился через пол-Европы из Эмса в Кенигсберг, где она, кстати, по его же небрежению застряла почти на год — без денег, без языка, без знакомств. Наверняка в том, что поехал к ней за поддержкой, видел особую нравственную высоту своего поступка. Здесь или крайняя наивность, или неслыханный цинизм. «Разве такое позволение возможно?» (13, 371) — восклицает удивленно Аркадий. Версилов, не моргнув глазом: «О да! Она мне позволила: ревнуют к женщинам, а это была не женщина» (13, 371). Реплика столь несуразная, что даже малоопытный в жизни Аркадий не может всерьез ее принять: «Не женщина для всех, кроме мамы! В жизнь не поверю, чтоб мама не ревновала!» (13, 371) «И ты прав, — мгновенно соглашается Версилов. — Я догадался о том, когда уже было все кончено, то есть когда она дала позволение. Но оставь об этом. Дело не сладилось за смертью Лидии, да, может, если б и осталась

в живых, то не сладилось бы <...>. Это — лишь эпизод» (13, 371). Фантастическое легкомыслие! Возможно, и даже скорее всего, Версилов и вправду был искренне увлечен и ослеплен благородством своего жеста, но и спустя годы он совершенно не сомневается в правильности тогдашнего своего поведения. И сам эксцентрический поступок, и то, как Версилов его оценивает, обнаруживают поразительную нравственную инфантильность героя.

Столь же безрассудно поведение Версилова в его отношениях с Катериной Ахмаковой. Да, Версилов сжигаем страстью к этой женщине, он готов разрушить все барьеры и препятствия на своем пути, но, если разобраться, ему нужна не сама Ахмакова, а именно эта безумная страсть, которая возможна лишь в условиях неосуществимости благополучного союза двух сердец. Он и делает все, чтобы их сближение было невозможным: когда-то попытался жениться на ее падчерице, теперь вот пишет оскорбительное письмо, заручается компрометирующим документом, шантажирует, угрожает. Добивается свидания и полностью его проигрывает. Сначала: «Я вас обожаю» (13, 416). Минуту спустя: «Я вас *истреблю!*» (13, 417) Так он думает завоевать любовь? Нет, зачем! Вот итог, ради которого и затевалась вся игра: «Ступайте. Много в нас ума-то в обоих, но вы... О, вы — моего пошиба человек! Я написал сумасшедшее письмо, а вы согласились прийти, чтоб сказать, что „почти меня любите“. Нет, мы с вами — одного безумия люди. Будьте всегда такая безумная, не меняйтесь, и мы встретимся друзьями — это я вам пророчу, клянусь вам!» (13, 417) Сколько пафоса и — скрытой за ним мужской, человеческой беспомощности. Романтизм чистейшего образца, возможный только

в пору личностной незрелости и юношеских эротических фантазий. Он, судя по разговору, никогда даже не пробовал поцеловать ее. Слишком банально. Поцелуи, секс — с дворовой девушкой, с тихой и безмолвной Соней. С ней — семья, быт, капризы, вся эта постылая и нелюбимая «живая жизнь». А страсть — это так поэтично, возвышенно!

Ведь Версилов любит «пьедестал», по ироничному замечанию Васи́на. Трезвый и практический ум, Васи́н, комментируя историю с отказом Версилова от наследства, замечает, что «во всяком случае, можно было бы сделать то же самое, не обижая себя. <...> Поступок остался бы не менее прекрасным, но единственно из прихоти гордости случилось иначе» (13, 151). «Такого же мнения держится и сам адвокат противной стороны» (13, 151). Да все нормальные взрослые люди рассудят так. И только подросток придет в восхищение: «Знаете что, Васи́н? Я не могу не согласиться с вами, но... я так люблю лучше, мне так нравится лучше!» (13, 151) Вот это дело! Аркадий — весь в отца. Или все-таки Версилов — «муж-мальчик»?

Как бы то ни было, вот уж кто — два сапога пара. И злятся друг на друга, и ревнуют друг друга, и оба одинаково влюблены друг в друга. «Милый мой, я давно тебя ждал сюда. Я давно мечтал, как мы здесь сойдемся; знаешь ли, как давно? — уже два года мечтал, — восклицает в порыве откровенности Версилов. — <...> Садись к самовару. Я буду воображать, что мы вечно с тобой так жили и каждый вечер сходились, не разлучаясь. Дай мне посмотреть на тебя: сядь вот так, чтоб я твое лицо видел. Как я его люблю, твое лицо! Как я воображал себе твое лицо, еще когда ждал тебя из Москвы!» (13, 371) Это не отец и сын, а два товарища: одному —

семнадцать лет, он уже покуривает и пробовал прижиться к девушкам, а другому — только-только исполнилось четырнадцать, но он уже обо всем наслышан и трепещет в ожидании откровений жизни, во всем верит старшему другу и сердится на него, когда тот от него отмахивается, а тому, напротив, нравится учить и восхищать собой, иногда подставляя и высмеивая мальчишку. Им друг без друга нельзя. На этом построен весь роман. И сюжетно, и идеологически. Замечательно, что в первоначальном замысле героев связывали братские отношения, и лишь позже Достоевский развел их в поколениях.

Ошибается Васин, списывая «пьедестал» Версилова на «прихоть гордости». Совсем нет. Тут все тот же романтизм и возвышенный идеализм молодого сердца. «Этот „пьедестал“ ведь все тот же „идеал“, — захлебывается радостно Аркадий, предвосхищая здесь, кстати, некоторые пассажи «Дневника писателя», — и вряд ли лучше, что в иной теперешней душе его нет; хоть с маленьким даже уродством, да пусть он есть!» (13, 152) Чуть позже этот «пьедестал» откликнется в торжественной проповеди дворянства: «Да, мальчик, повторю тебе, что я не могу не уважать моего дворянства, — торжественно возвестит Версиров. — У нас создан веками какой-то еще нигде не виданный высший культурный тип, которого нет в целом мире, — тип всемирного боления за всех. Это — тип русский, но так как он взят в высшем культурном слое народа русского, то, стало быть, я имею честь принадлежать к нему. Он хранит в себе будущее России. Нас, может быть, всего только тысяча человек — может, более, может, менее — но вся Россия жила лишь пока для того, чтобы произвести эту тысячу» (13, 376).

«Я слушал с напряжением», — признается Аркадий. Еще бы! Апофеоз дворянства — версировский вариант «ротшильдской идеи», ее облагороженная версия. Столь же захватывающая воображение, сколь и утопичная. Мечтательная. Подростковая. Несмотря даже на то, что это одна из заветных идей самого Достоевского.

В Версирове Достоевский угадал нарождающийся социокультурный тип, который в середине девятнадцатого века лишь только начал формироваться. Он был вызван к жизни резким ускорением процесса модернизации мира, когда старые системы ценностей, в которых формировалась личность, ветшали, подвергались ревизии и выходили из практики гораздо быстрее, чем личность могла адаптироваться к новым критериям и правилам жизни. В таких условиях личность, утрачивая целеполагающую основу развития, вынужденно исключалась из реального процесса жизнестроительства и переходила в сферу его виртуального замещения, где степень ответственности и социальных усилий сведена к минимуму. Такое виртуальное замещение жизни характерно для подросткового сознания и естественно вытекает из социальной аморфности этого возраста, но в зрелом возрасте ведет к психическому расстройству и деградации. Теряя социальную ответственность, личность перестает адекватно оценивать себя, растрчивает свою интеллектуальную и духовную энергию на тщетные попытки самоидентификации и в итоге оказывается на обочине, пропуская вперед своих социальных конкурентов. Отчаявшаяся личность ищет реванша в эстетизации собствен-

ного бессилия и создании интеллектуальных химер, способных оправдать маргинальность своего существования.

Пройдет каких-нибудь два десятка лет после публикации «Подростка», и тип Версилова станет доминировать в русском обществе. Процесс расслоения общества по признаку социального лидерства и аутсайдерства приобретет массовый характер: раскрепощенная деревня, как крестьянская, так и помещичья, столкнувшись с промышленной культурой города, породит целый класс изгоев — люмпенов-пролетариев, с одной стороны, и декадентствующих эстетов — с другой. И хотя в России этот процесс будет проходить особенно болезненно в силу радикальности политических и ментальных сдвигов, вызванных александровскими реформами, его не избегнут и страны западного мира, где также столкнутся в непримиримом споре традиционная, патриархальная культура земледелия и космополитичная технология индустриального строительства. Состояние декаданса охватит Европу на несколько десятилетий, пока не разрешится кровавой бойней Второй мировой войны. Дальнейшее развитие цивилизации пойдет по пути создания общества массового потребления, где проблема личности и ее социальной динамики будет преодолевать-ся путем унификации потребностей и перекодировкой всей системы ценностей. По-новому будет осмыслена и проблема подросткового сознания. Из фактора культурной и общественной нестабильности она превратится в инструмент манипуляции массовым сознанием, став дополнительным источником дохода, ибо по своей природе подросток является субъектом сферы потребления. Его некритическое отношение к по-

требительским качествам продукта и постоянная ангажированность новизной делают его активным участником рынка. Именно этим обусловлено тотальное внедрение подросткового типа сознания, которым отмечены последние два десятилетия, во все сферы жизни — от еды и одежды до публичной политики и искусства.

Достоевский всегда присматривался к молодежи, ее интересам и увлечениям, стараясь уловить вектор духовного развития общества, справедливо полагая, что молодежь наиболее остро и бескомпромиссно формулирует насущные вопросы дня. Все его романы — о молодых людях, но «Подросток» стоит в их ряду особняком. В этом романе Достоевский попытался понять саму природу молодежного типа сознания и поведения. И многое ему вполне удалось, что подтверждают многочисленные педагогические и психологические исследования этого возраста. Однако в процессе создания романа Достоевский сделал гораздо более существенное антропологическое открытие, выявив возможность присутствия одного типа возрастной психологии в личностной составляющей другого возраста. «Взрослые» дети и простодушные до детскости старики были отмечены Достоевским давно, да и были не столько результатом художественного анализа, сколько уже отрефлексированным в культуре материалом. А вот мужчина-подросток, отказывающийся исполнять свои социальные функции и таким образом вступающий в конфликт с устойчивым миром традиции, безусловно, стал откровением и для самого писателя. Обнаружив в своем герое мутацию возрастной психо-



логии, Достоевский проследил воздействие ее как на структуру самой личности, так и на окружающий мир. Интуицией художника почувствовал разрушительный потенциал личности, утратившей свою социокультурную идентификацию. Деструктивный характер действий и поведения Версилова нарастает по ходу романа и достигает своего апофеоза в сцене с расколотой иконой. Как всегда, Достоевский нашел гениальный по своей точности и выразительности визуальный образ явления. Этой расколотой иконой Версиров точно благословляет начало эпохи декаданса и всех последующих духовных кризисов и катастроф современной цивилизации.

Достоевский в своем романе описал тип личности, которой суждено было, претерпев метаморфозы, занять не последнее место в новейшей истории. Возможно, ему и самому не до конца была ясна провиденциальная участь версировского типа, но его настойчивое присутствие в русской действительности он не мог игнорировать. Он и сам был отчасти подвержен сходному недугу. Вспомним его неоднократные признания, последнее — за два месяца до смерти, на шестидесятом году жизни: «теперь еще пока только леплюсь. Все только еще начинается» (30<sub>1</sub>, 239). Все же сам он устоял, создав вокруг себя прочный, выдержавший испытание временем мир семьи, рода, духовной традиции. Устоял творчеством — и в творчестве. И собой поддержав многих. Деградирующему Версирову противопоставил взрослому Аркадия, вернув мужественности, ответственности и духовной зрелости приоритеты неоспоримой подлинности.

---

Но таким Аркадий станет к концу романа. В самой же им описанной истории его поступки поражают неприкрытой нравственной индифферентностью. С равным восторгом юной души совершает он подвиги и подлости. При известных обстоятельствах он вполне может превратиться в нового Ставрогина, ибо порождением ситуации педагогического хаоса неизбежно становится аморальная личность, которой «все позволено».

Аркадий постоянно путается в формулировках, он никак не может внятно объяснить, чего же он хочет, вплоть до самого конца, когда он заявляет, что «открывшийся передо мною путь и есть моя же „идея“, та самая, что и прежде, но уже совершенно в ином виде, так что ее уже и узнать нельзя» (13, 451). Невнятность Аркадия — следствие невнятности его сыновнего статуса. «Где, укажите нам, Отечества отцы, которых мы должны принять за образцы?» — это почти крик отчаяния, готовый вырваться из души Аркадия, в ответ на другую душераздирающую реплику грибоедовской комедии: «Не надобно иного образца, когда в глазах пример отца». Если в «Униженных и оскорбленных» Достоевский обнажил драму непонимания отцами своих выросших детей, то в «Подростке» главной причиной всех приключений и неурядиц «случайного семейства» Версилова — Долгоруких (именно всего семейства, а не только Аркадия — он один из решающих факторов разыгравшихся событий) стало непонимание сыном жизни и поступков отца. Если дети в «Бесах» не хотят понимать отцов, то в «Подростке» даже при всем желании, пристальном и почти детективном, дети не в состоянии понять своих «случайных» отцов. Пример отца «случайного семейства» не может служить образ-

цом. Он попросту не воспринимается, даже при специальном усилии. В рамках «случайного семейства» происходит самоубийство категории отцовства — таков художественный итог романа.

Роман «Братья Карамазовы» имеет особый статус в творческом наследии Достоевского. Это — роман-итог, в котором писатель создает целостную картину исследованного им в предыдущих произведениях мира человеческих отношений и исторических судеб. То, что было предметом художественного эксперимента в «Преступлении и наказании», «Игроке», «Идиоте», «Вечном муже», «Бесах» и «Подростке», в «Братьях Карамазовых» стало материалом для построения полномасштабного повествования с четко выраженной идейной доминантой. Пользуясь терминологией Достоевского, можно сказать, что созданные до «Братьев Карамазовых» произведения — это то «большое горнило сомнений», через которое прошла его «Осанна!», которая со всей силой убедительности воплотилась в последнем романе.

Тема отцовства в «Братьях Карамазовых» также представлена во всей полноте ее понимания писателем. «Случайное семейство» торжествует здесь свою социальную победу. Патриархальное семейство Снегиревых вытеснено на окраину города и сюжета. «Случайное семейство» Карамазовых не просто центральный образ романа, это главный действующий персонаж, находящийся в динамичном контакте со всеми областями социальной, экономической и духовной жизни русского мира. Оно скрепляет этот мир нитями своих страстей и интересов, питает бурлящими сока-

ми идей и эмоций, но одновременно паразитирует на его традициях и законах, эксплуатирует материальные и культурные ценности, вводит в соблазн и искушение. Торжествуя победу на земле, «случайное семейство» стремится распространить экспансию и на сферы вземные, атакуя уже само Святое Семейство. Достоевский обращает внимание на метафизическую угрозу, исходящую от «случайных» отцов и их «случайных» детей.

Отцовство Федора Павловича имеет агрессивный характер. При всей безответственности поведения, он вовсе не безразличен к отношениям со своими детьми, ведет себя активно, наступательно, непрестанно проявляя инициативу и провоцируя. Эта агрессивность была уже и у Валковского, и у Верилова, но еще не выступала там в качестве ведущей характеристики «случайного» отцовства. Их агрессивность в конечном итоге всегда мотивирована теми или иными интересами. Агрессивность карамазовского отцовства, особенно в отношениях с Иваном и Алешей, практически ничем не мотивирована, абсолютна и по природе своей экзистенциальна. В последнем своем романе Достоевский демонстрирует колоссальный потенциал отрицательной энергии, который таит в себе «случайное семейство» во главе со «случайным» отцом. Вся метафизика отцовства, которая в традиционном семействе направлена на созидание, рост и приумножение, в «случайном» обращена к разрушению и гибели — физической, экономической, духовной. В «Братьях Карамазовых» об этом знают и отцы, и дети.

Как и заявлял в «Дневнике писателя» 1876 года Достоевский, «Братья Карамазовы» — это «роман о русских теперешних детях, ну и конечно о теперешних их

отцах, в теперешнем взаимном их соотношении» (22, 7). Парадоксальным образом именно *взаимопонимание*, «теперешнее взаимное соотношение» «русских теперешних детей» и «теперешних их отцов», как раз и становится основой конфликта. Слишком хорошо видят они друг в друге семейные пороки, слишком остро чувствуют родственную зависимость во зле. Связывающая их общей греховностью «карамазовщина» раздражает и побуждает к протесту. Сыновья бунтуют против отца как объединяющего их злого начала. Но их бунт бессилен, он только усугубляет зло, доводит его концентрацию до предела, до физического воплощения inferнальных сил в преступлении Смердякова и кошмаре Ивана Федоровича. Черт — вот то злобное детище, которое в итоге рождается в лоне «случайного семейства». В своем приговоре Достоевский бескомпромиссен.

Единственный противовес Карамазовым — монастырская община, тоже своего рода семья с духовными отцами и послушниками-детьми. Оставляя в стороне вопрос о точности соответствия картин монастырской жизни, нарисованных Достоевским, исторической действительности, следует подчеркнуть мысль писателя о православной церкви как единственном, на его взгляд, оплоте не только духовности, но и социальности русского мира. В условиях, когда гражданские институты еще слабы, а патриархальные устои выродились в свою противоположность, только в церкви сохраняется образ и подобие истинной жизни. И в этом шанс на спасение. Если категория отцовства утратила смысл и авторитет, то категория Отечества остается незыблемой во веки веков. Через Алешу «случайное семейство» Карамазовых «породнилось» с монастырской братией.

В этой сюжетной коллизии заложена возможность конечного оптимистического финала русской драмы отцов и детей.

Динамика художественного развития темы отцов и детей в творчестве Достоевского отражает процесс формирования всего комплекса историсофских, социально-политических, нравственно-религиозных и культурологических идей великого русского писателя и мыслителя.

Наряду с категорией отцовства не меньшее внимание Достоевского привлекает категория материнства. И здесь он выступает одним из первопроходцев. В мире Достоевского материнство овеяно тихой прелестью любви и красотой смиренной жертвенности. Черода женских образов, воплощающих в себе материнское начало, проходит через все творчество писателя. Анна Андреевна Ихменева, Пульхерия Александровна Раскольникова, Елизавета Прокофьевна Епанчина, Нина Александровна Иволгина, Софья Андреевна Долгорукая — вот, в первую очередь, те героини Достоевского, в идейно-художественной основе которых материнство составляет определяющую доминанту. Есть еще мать Нелли, Катерина Ивановна Мармеладова, Варвара Петровна Ставрогина, Катерина Осиповна Хохлакова, безумная штаб-капитанша Снегирева, но материнство в структуре этих образов играет если не второстепенную, то, по крайней мере, подчиненную роль. И — отдельно — особое место в сонме матерей, представленных на страницах романов Достоевского, занимает мать Ивана и Алеши Карамазовых Софья Ивановна.

Женщина-мать как полноценная художественная фигура появляется в творчестве Достоевского только во второй половине его писательской карьеры. В ранних произведениях этот психологический тип остается вне поля зрения писателя. Первый роман, в котором женщина-мать представлена с известной художественной полнотой, — «Униженные и оскорбленные». Нельзя сказать, что образ Анны Андреевны Ихменевоы играет сколько-нибудь значительную роль в идейной концепции романа, так как во многом дублирует, психологически оттеняя и разнообразя, функции, вмененные в первую очередь старику Ихменевоу. Ее роль — страдательная. Она выступает связующим звеном между мужем и дочерью, хотя по робости своей не решается на активные действия, а все только обиняками да намеками, чтобы не обидеть любимых людей. После ухода Наташи из дома «бывали случаи, когда Анна Андреевна тосковала до изнеможения, плакала, называла <...> Наташу самыми милыми именами, горько жаловалась на Николая Сергеича, а при нем начинала *намекать*, хоть и с большою осторожностью, на людскую гордость, на жестокосердие, на то, что мы не умеем прощать обид и что Бог не простит непрощающих, но дальше этого при нем не высказывалась» (3, 214). Материнские чувства Анны Андреевны в художественном задании романа служат тому, чтобы усилить человеческую драму старика Ихменевоа, мучающегося от внутреннего противоречия. И хотя героиня самим Достоевским еще не определена как полновесный содержательный элемент романа, принципиальная значимость ее образа не вызывает сомнения. Именно Анна Андреевна оказывается хранителем христианских устоев семьи. Ей поручает

писатель заботу о молитвенных трудах и заботах. Она шьет и вручает Наташе специальную ладонку, в которой укрыта молитва, так «монашка из Киева научила». «Носи на здоровье! — напутствует она, крестя дочь, и вспоминает, — когда-то я тебя каждую ночь так крестила на сон грядущий, молитву читала, а ты за мной причитывала» (3, 194). Материнство, для Достоевского, в этом романе главным образом — душевная простота, сердечное участие и молитвенный покров. Создавая образ Анны Андреевны Ихменевой, Достоевский разрабатывает новый для себя тип героя, вводит его в круг действующих лиц, пытается понять его идейно-эстетический потенциал и задачу.

Открывшиеся возможности, похоже, показались Достоевскому достаточно перспективными. Во всяком случае, уже в следующем романе он значительно усложняет роль матери, выводя ее из тени супруга и перемещая ближе к центру художественного действия. В «Преступлении и наказании» амплуа жертвы слепой любви к собственному ребенку частично сохранено, в то же время в образ Пульхерии Александровны Раскольниковой Достоевский вносит новый элемент — активного действия.

Предчувствуя беду, мать Раскольниковы едет к своему Роде, чтобы быть рядом с ним и помогать в случае необходимости. И хоть бессильна она предотвратить трагедию, уразуметь истинный смысл происходящего, и даже готова мириться с этим, все же только благодаря ей удастся Раскольникову сохранить надежду на возвращение к людям. Да, ему невыносимы ее любовь и жертва теперь, когда он, сознательно отказавшись от протянутой руки помощи, оставив без вни-



мания известие о ее скором прибытии, пошел на преступление. Да, именно ее присутствие вызывает в нем самые страшные муки совести, так что и видеть он ее не может. Но только к ней он придет просить прощения, только на ее охранительную молитву будет надеяться.

Образ матери появляется уже в самом начале романа. Письмо Пульхерии Александровны занимает почти всю третью главу. Более того, его доставляют на квартиру Раскольникова именно в тот час, когда тот идет делать свою зловещую *пробу*. Хронологически, как бы за кадром, оно присутствует уже в первой главе. В нем, как мы помним, содержатся известия о судьбе Дуни, ее предстоящем замужестве, а также информация о скором приезде и отсылке 30 рублей. Это письмо дает Раскольникову шанс отказаться от своего преступления, но оно же и провоцирует его на бунт. Преступный замысел Раскольникова как раз именно после письма матери перестает быть только уголовным, обретая черты социального протеста. И только после письма в полной мере становится очевидна бесовская власть его идеи, ее навязчивый, почти маниакальный характер.

Письмо Пульхерии Александровны наивно в своих ожиданиях помощи от будущего зятя, но не лишено здравого смысла и прагматизма. И как раз этот здравый смысл, этот прагматизм вызывают раздражение Раскольникова, так как со всей очевидностью обнажают мрачный романтизм его теории, полную бессмысленность ее с точки зрения «живой жизни». Прочитав письмо и выйдя на улицу, он долго рассуждает наедине с собой, обличая двуличие здравого смысла. «Вдруг он вздрогнул: одна, тоже вчерашняя, мысль

опять пронеслась в его голове. Но вздрогнул он не от того, что пронеслась эта мысль. Он ведь знал, он предчувствовал, что она непременно „пронесется“, и уже ждал ее; да и мысль эта была совсем не вчерашняя. Но разница была в том, что месяц назад, и даже вчера еще, она была только мечтой, а теперь... теперь явилась вдруг не мечтой, а в каком-то новом, грозном и совсем незнакомом ему виде, и он вдруг сам сознал это... Ему стукнуло в голову, и потемнело в глазах» (6, 39). «Теперь» — это не только после *пробы*, но и после письма Пульхерии Александровны. Именно совпадение этих двух фактов мутит сознание Раскольникова. Достоевский не расшифровывает, что за мысль посетила Раскольникова, но совершенно ясно, что тут именно столкнулись «живая жизнь» и теория. Письмо матери своим практицизмом, бытовой озабоченностью, некоторой суетностью и прямоотой ставит Раскольникова лицом к лицу с проблемой «твари дрожащей». Он не может не отдавать себе отчета в том, что мать, по его теории, так и есть та самая «тварь дрожащая», а как иначе: «ты, Родя, ты у нас все — вся надежда наша и все упование. Был бы только ты счастлив, и мы будем счастливы» (6, 34). Не может Раскольников не понимать, что «тварь дрожащая» — это *тварь любящая*. Оттого и дрожит, что любит, боится за близкого человека, трепещет о нем. И как «теперь» с этим знанием жить?

Но Достоевский остается реалистом, он не склонен идеализировать ситуацию. Письму Пульхерии Александровны суждено сыграть роковую роль в судьбе сына. «Почти все время как читал Раскольников, с самого начала письма, лицо его было мокро от слез; но когда он кончил, оно было бледно, искривлено судо-

рогой, и тяжелая, желчная, злая улыбка змеилась по его губам. Он прилег головой на свою тощую и затаканную подушку и думал, долго думал. Сильно билось его сердце, и сильно волновались его мысли. Наконец ему стало душно и тесно в этой желтой каморке, похожей на шкаф или на сундук. Взор и мысль просили простору. Он схватил шляпу и вышел, на этот раз уже не опасаясь с кем-нибудь встретиться на лестнице; забыл он об этом. Путь же взял он по направлению к Васильевскому острову через В-й проспект, как будто торопясь туда за делом, но, по обыкновению своему, шел, не замечая дороги, шепча про себя и даже говоря вслух с собою, чем очень удивлял прохожих» (6, 35). Итогом этой бесцельной прогулки станет случайная встреча с Лизаветой, преступление окажется неизбежным.

Так, уже с первых страниц «Преступления и наказания», образ матери оказывается накрепко вплетенным в сюжетную и идейную канву романа. К финалу его значимость возрастет до символического характера. Злополучная статья Раскольникова в виде газетной публикации появится в романе в его последней части, в руках именно Пульхерии Александровны. Раскольников впервые увидит свое сочинение напечатанным, придя к матери накануне своего покаяния. Это будет их последняя встреча. Он, уже измученный до смерти своими сомнениями и метаниями, вдруг увидит восторг и восхищение в глазах того, против кого, собственно, и направлена статья. «Я вот, Родя, — спешит порадовать сына Пульхерия Александровна, — твою статью в журнале читаю уже в третий раз, мне Дмитрий Прокофьич принес. Так я и ахнула, как увидела: вот дура-то, думаю про себя, вот он чем за-

нимается, вот и разгадка вещей! У него, может, новые мысли в голове, на ту пору; он их обдумывает, я его мучаю и смущаю. Читаю, друг мой, и, конечно, много не понимаю; да оно, впрочем, так и должно быть: где мне? <...> Но только, Родя, как я ни глупа, но все-таки я могу судить, что ты весьма скоро будешь одним из первых людей, если не самым первым в нашем ученом мире. И смели они про тебя думать, что ты помешался. Ха-ха-ха! ты не знаешь — ведь они это думали! Ах, низкие червяки, да где им понимать, что такое ум!» (6, 395–396) Как сохранить Раскольникову рассудок, слушая *такие* речи от *такого* читателя? Да и мог ли представить себе когда-нибудь такую сцену?

Тайной останется для Пульхерии Александровны история кровавого преступления сына, но в какой-то момент она все поймет. Даже больше, чем кто-либо. Ум ее затмится, сердце надорвется в страдании. Пульхерия Александровна скончается, прождав своего Родю девять месяцев. Точно при родах. И девять месяцев проведет Раскольников в остроге, прежде чем вдруг почувствует в себе новую жизнь. Думается, это совпадение сроков, да еще в пределах нескольких страниц эпилога, целенаправленно ориентирует мысль читателя на осмысление некоей глубинной взаимосвязи образов матери и сына. Мать умирает, приняв в себя теорию сына, она духовно обременена ею, вынашивает ее, как дитя, надеясь в конце концов увидеть свое чадо обновленным, «одним из первых людей, если не самым первым»: «Статью эту она читала непрерывно, читала иногда даже вслух, чуть не спала вместе с нею <...>» (6, 413). Но оказалось, что то была не беременность, а — тяжелая болезнь. Сын заразил мать «трихинами» и довел до гибели. Но вместе с Пульхерией Александр-

ровой оказалась похоронена и теория Раскольникова. Иных ее адептов в романе нет. Смерть матери означает рубеж в жизни Раскольникова, после которого прежняя жизнь уже невозможна, и он как бы на самом деле рождается вновь.

Образ матери в «Преступлении и наказании» можно считать этапным в творчестве Достоевского. Он еще сохраняет черты вспомогательного элемента художественной системы, однако его положение в ней качественно отличается от группы так называемых второстепенных персонажей. Он сопряжен с центральным образом романа такой тесной связью, что изъятие его из системы способно привести если не к краху всего целого, то, по крайней мере, к существенному искажению общей картины, ее идейному и эмоциональному обеднению. В этом смысле ему сродни образ Елизаветы Прокофьевны Епанчиной в «Идиоте».

Генеральша Епанчина очень деятельная натура, возможностей у нее гораздо больше, чем у вдовой Пульхерии Александровны, и она энергично их использует. В начале романа мы застаем ее в роли матери большого семейства, строгой и замкнутой в границах своего дома, к концу же она, вступив в душевное родство с сиротой-князем, преобразуется, становится матерью не только своим, но и всем, кто нуждается в помощи и участии. То качество материнства, которое трагически намечено в Пульхерии Александровне Раскольниковой, именно — готовность к восприятию и освоению идей младшего поколения, желание не только учить, но и учиться у своих детей, в Елизавете Прокофьевне представлено не без юмора и комизма, но с искренней симпатией и вниманием. Не понимающая частных,

Елизавета Прокофьевна всегда улавливает главную суть происходящего в умах окружающей ее молодежи и неожиданным замечанием, вопросом или комментарием высвечивает подлинное содержание мысли, порой проясняя ее даже и самому ее носителю. Воспитывающая и образующая чуткость материнского сердца является главной чертой образа Елизаветы Прокофьевны и ставит проблему материнства в творчестве Достоевского в ряд метафизических, наполняя ее онтологически насыщенным содержанием.

Совсем иной тип материнства, противоположный тому, какой мы находим в предыдущих романах Достоевского, представляет собой Варвара Петровна Ставрогина. Сюжетно поведение Варвары Петровны сходно с действиями Пульхерии Александровны Раскольниковой — с неизбежной разницей лишь в средствах: Варвара Петровна способна оказывать сыну значительно более солидную подмогу, что неустанно и делает. Как и Пульхерия Александровна, она принимает деятельное участие в судьбе сына: и деньгами, и хлопотами. История отношений матери и сына в «Бесах» как бы зеркально — мы видим ее с точки зрения матери, а не сына — повторяет схему «Преступления и наказания», но именно эта параллель позволяет увидеть принципиальную разницу в характерах обеих женщин. Материнство Варвары Петровны какое-то холодное и отчужденное: «Мальчик знал про свою мать, что она его очень любит, но вряд ли очень любил ее сам. Она мало с ним говорила, редко в чем его очень стесняла, но пристально следящий за ним ее взгляд он всегда как-то болезненно ощущал на себе» (10, 35). Немудрено. Взгляд Варвары Петровны — взгляд хищницы. Сын для нее некое средство само-

утверждения: «Ее очень интересовали успехи сына в высшем петербургском обществе. Что не удалось ей, то удалось молодому офицеру, богатому и с надеждами. Он возобновил такие знакомства, о которых она и мечтать уже не могла, и везде был принят с большим удовольствием» (10, 36). И потому так невыносимы ей все приключения Ставрогина — и в Петербурге, и по приезде домой, — которые непрерывно наносят урон ее честолюбию, разрушают планы на первенство в губернских кругах. Материнское тщеславие Пульхерии Александровны лишено корысти, она мечтает о славе своего Роды исключительно с мыслью о его счастье. Варвара Петровна ищет в успехах сына личных выгод.

Несмотря на то что генеральша Ставрогина денег на сына никогда не жалела, он рос в ее доме пасынком. С юных лет передоверила она его воспитание различным наставникам. До отъезда в лицей он полностью находился в духовном распоряжении Степана Трофимовича, а с отъездом из дома и вовсе оказался в чужих руках. «Из лицея молодой человек в первые два года приезжал на вакацию. Во время поездки в Петербург Варвары Петровны и Степана Трофимовича, он присутствовал иногда на литературных вечерах, бывавших у мамы, слушал и наблюдал. Говорил мало и все по-прежнему был тих и застенчив. <...> Кончив курс, он, по желанию мамы, поступил в военную службу и вскоре был зачислен в один из самых видных гвардейских кавалерийских полков. Показать мамаше в мундире он не приехал и редко стал писать из Петербурга» (10, 35). Через некоторое время Николай Всеволодович и вовсе перестал писать матери. А когда, спустя годы, она нечаянно застала его

спящим, то ее охватил страх при виде его бесстрастно-го, точно восковое изваяние, лица, так что она поспешила покинуть комнату. Раскольников мать находит в горячечном бреду, мечущегося на кровати, Ставрогин-младший не шелохнется, как бы мертвый. Раскольников Бог мучает, Тот, Которого узнал он в детстве из молитв матери. А что за душой у Ставрогина? Истерические признания Степана Трофимовича, его «гражданская скорбь» и рыдания, Закон Божий по лицейскому курсу, проповеди полкового батюшки. Что удивительного, что, чуть только двадцати лет, имел он уже две дуэли разом, «кругом был виноват в обеих, убил одного из своих противников наповал, а другого искалечил и, вследствие таковых деяний, был отдан под суд» (10, 36).

Пульхерия Александровна, даже не узнав всей страшной правды о преступлении сына, умрет от страданий. В «Бесах» не выдержит своего безобразия сын, но не мать. Ни разу не благословила она его во всю романную историю. Лишь однажды перекрестила, наско-ро, от страха, тогда, когда увидела его спящим, — не столько охраняя его покой, сколько обороняя себя от какой-то невидимой нечисти. «Нет у меня сына!» (10, 507) — таких слов никогда, ни в каком аффекте не смогла бы произнести мать Раскольникова. Варвара Петровна, когда пришел час, отреклась от своего Нико-леньки — и тем самым решила его судьбу, «словно на-пророчила» (10, 507), по деликатному замечанию хро-никера. Не напороочила, а именно — решила, как и всегда решала. Достоевский, рисуя психологически иной типаж, не меняет концептуально проблематики взаимосвязи и взаимозависимости матери и сына. Она, может быть, здесь еще более подчеркнута, по принципу



«от противного». Но тем явственнее видится ответственность матерей за судьбы своих детей. Накормить, одеть и обуть, дать образование, помогать деньгами и связями недостаточно, когда речь идет о материнской заботе, — это посильно в случае нужды и близким родственникам, и опекунам; ребенок превратится в бездушную восковую куклу, если мать не будет печься о его духовном здоровье, беспокоиться «молишься ли ты Богу, Родя, по-прежнему и веришь ли в благость Творца и Искупителя нашего? Боюсь я, в сердце своем, не посетило ли тебя новейшее модное безверие?» (6, 34) И в случае, «если так», то за него помолиться. У Раскольникова есть шанс спастись и выжить, ибо есть, кого просить: «Станьте на колени и помолитесь за меня Богу. Ваша молитва, может, и дойдет». И есть кому ответить: «Дай же я перекрещу тебя, благословлю тебя! Вот так, вот так» (6, 397).

В «Бесах» Достоевский представил первый очерк «случайного семейства». Здесь во главе его стоит мать. Художественный приговор этому явлению, вынесенный в романе, оказался радикальным. Никакой будущности, по мысли писателя, у него нет. Но проходят годы, а «случайное семейство» все активнее внедряется в практику русской жизни, и Достоевский пристальнее всматривается в этот новый феномен российского общества. В романе «Подросток» писатель исследует анатомию «случайного семейства», ищет разгадку его социальной устойчивости. Всю ответственность за возникновение «случайного семейства» Достоевский возлагает на этот раз на мужскую половину семьи, «отцов», а природу его устойчивости, того, что, собственно, позволяет называть этот тип социального обустрой-

ства именно семейством, а не коммуной, общиной или чем другим, видит в материнстве.

Хотя роман называется «Подросток», а внимание рассказчика сосредоточено на Версилове, смею утверждать, что главным героем романа — и в плане сюжета, и в плане содержания — является Софья Андреевна Долгорукая: жена Макара Долгорукого и мать детей Версилова. Достаточно вспомнить, что все главные события разворачиваются на «маминой» квартире. Здесь живут, отсюда уходят, сюда возвращаются, здесь встречаются и расстаются, ссорятся и примиряются. И хотя по ходу действия Аркадий и Версилов обзаводятся своими углами, они влекутся в дом Софьи Андреевны с неизменной тягой. Сюда же приходит умирать Макар Долгорукий. Вообще, «Подросток» — роман о маме. Из всех героинь Достоевского, осененных славой материнства, только Софья Андреевна устойчиво именуется «мамой». Это домашнее слово, родное и теплое, задает весь тон произведения, ему подчинена динамика действия.

Показательно, что на первых порах Аркадий называет Софью Андреевну только «мать», говорит о ней сдержанно, с некоторым высокомерием и стыдом. Именно так наиболее отчетливо проявляется острота конфликта Аркадия с действительностью. В этом сквозит его озлобленность на мир, на свое сиротское детство, чувствуется нервозность и раздражительность. В то же время нельзя отказать Аркадию в интуиции. Он оскорблен Версиловым и воюет прежде всего с ним, сбегавшим отцом-Чацким, но мстит матери, сам признаваясь: «В последнее время я дома очень грубил, ей преимущественно; желал грубить Версилову, но, не

смея ему, по подлому обычаю моему, мучил ее. Даже совсем запугал: часто она таким умоляющим взглядом смотрела на меня при входе Андрея Петровича, боясь с моей стороны какой-нибудь выходки...» (13, 62) Аркадию еще предстоит разобраться в отношениях Версилова и Софьи Андреевны, но он безошибочно угадывает, что слабое место Версилова — это вовсе не спорное наследство или страсть к Ахмаковой, не «документ», а именно — «мама». Или, напротив, «мама» — это как раз самая прочная опора Версилова, его верный тыл, та почва, которая дает подпитку его жизненным силам. Аркадий чувствует, что, победив «маму», он победит и Версилова.

Но происходит обратное — «мама» побеждает Аркадия. Кротким взглядом, робкой обходительностью, нежной заботой. И — решительностью действий в моменты кризисов и испытаний. Поворотным эпизодом романа является сцена, когда Аркадий, вернувшись домой после разговора с Крафтом, впервые за месяц своей жизни в семье «вдруг сказал: „Здравствуйте, мама“, чего никогда прежде не делывал». С этого момента начинается поступательное движение событий, до того была лишь предыстория, и вектор этого движения — в сторону «живой жизни», из угла фантазий и выдумок. Вся правда — у «мамы».

Софья Андреевна по ходу романа произносит не так много слов. Но зато каких! О родственной любви, в ответ на запальчивое утверждение Аркадия, что любовь надо заслужить: «Пока-то еще заслужишь, а здесь (в семье. — П. Ф.) тебя и ни за что любят» (13, 212); «Любите только друг дружку и никогда не ссорьтесь, то и Бог счастья пошлет» (13, 215). О Христе: «Христос, Арка-

ша, все простит: и хулу твою простит, и хуже твоего простит. Христос — отец, Христос не нуждается и сиять будет даже в самой глубокой тьме» (13, 215). Материнская любовь Софьи Андреевны неразрывно сплетена в ее душе с любовью христианской — это умная любовь, которой одной подвластны все страсти и искушения мира. Этой умной любовью исправляет «мама» все искажения «случайного семейства». Это она восклицает «Не смей! Не смей!» (13, 214), когда Аркадий нечаянно оскорбляет сестру. Это она говорит дочери, узнав о ее беременности: «Носи». Она опекает младенца Лидии Ахмаковой. Она выхаживает больного Аркадия, сидит у одра умирающего Макара, лечит рану Версилова. Она оказывается в доме несчастной самоубийцы и утешает ее мать.

Слово «мама» звучит в тексте романа с особой интимностью. Создавая образ Софьи Андреевны, Достоевский наверняка вспоминал и свою матушку. Во всяком случае, тот факт, что в романе мы находим несколько ярких фрагментов из детского опыта Достоевского, и именно из периода пребывания в Даровом, где присутствие матери в жизни детей Достоевских было особенно значимым, указывают на то, что личные переживания тех лет были важным фоном писательских раздумий. Такое прикровенное отношение романиста к своему персонажу позволяет предположить, что в образе Софьи Долгорукой Достоевский воплотил некое идеальное представление о русской женщине. В нем нет схематизма и идеализации, он вполне реален и историчен, полон драматизма и внутренней противоречивости, но в то же время обладает особой гармонией и завершенностью. И материнское начало выступает в нем

синтезирующим качеством, которое естественным, ненадрывным путем примиряет любовь земную, человеческую, и любовь христианскую, любовь к Богу и Его творению. Можно сказать, что в «Подростке» Достоевский нашел окончательную формулу материнства и определил его место в своей романной онтологии. Ближе к финалу романа оно зафиксировано сценой целования Версиловым портрета «мамы» — своеобразной канонизацией материнства и возведением его в ранг высших и неоспоримых ценностей.

Именно в роли своеобразной иконы выступает образ матери в последнем романе Достоевского. В памяти Алеши Карамазова, в самом заветном уголке ее, живет картина: «один вечер, летний, тихий, отворенное окно, косые лучи заходящего солнца <...>, в комнате в углу образ, перед ним — запомнил Алешка, — зажженную лампадку, а перед образом на коленях рыдающую как в истерике, со взвизгиваниями и вскрикиваниями, мать свою, схватившую его в обе руки, обнявшую его крепко до боли и молящую за него Богородицу, протягивающую его из объятий своих обеими руками к образу как бы под покров Богородице... <...> Алеша запомнил в тот миг и лицо своей матери: он говорил, что оно было исступленное, но прекрасное <...>» (14, 18). Эту икону несет Алеша в своей душе через все испытания.

В итоговом романе Достоевского образ матери вынесен за рамки сюжета, он как бы фиксирован в структуре романного действия, но на самом деле постоянно реализуется в поступках и жестах Алеши. Это подчеркнуто в знаменитой сцене «за коньячком», когда, не выдержав издевательств Федора Павловича над памятью матери, «Алеша вдруг вскочил из-за стола,

точь-в-точь, как по рассказу, мать его, всплеснул руками, потом закрыл ими лицо, упал как подкошенный на стул и так и затрясся вдруг весь от истерического приступа внезапных, сотрясающих и неслышных слез. Необычайное сходство с матерью особенно поразило старика» (14, 127). Этот вечно живой и непрестанно оживающий образ матери составляет основу личности Алеши.

Чрезвычайно значима и реплика Ивана в той же сцене «за коньячком»: «Да ведь и моя, я думаю, мать его мать была, как вы полагаете?» (14, 127) Какой запомнил свою мать Иван, мы не знаем, но из этого восклицания видно, что и для него память матери священна. Возможно, услышав от отца истерическое: «Это как она, точь-в-точь как она, как тогда его мать!» (14, 127) — Иван и сам впервые увидел в Алеше свою мать, по-новому взглянул на брата, почувствовал в нем надежду для себя. А когда, спустя день, «знакомился» с ним, потрясая его душу «коллекцией фактиков» и «поэмой», не это ли материнское страдание в глазах Алеши заставило Ивана в конце встречи воскликнуть: «Если в самом деле хватит меня на клейкие листочки, то любить их буду, лишь тебя вспоминая. Довольно мне того, что ты тут где-то есть, и жить еще не расхочу» (14, 240). И не вспомнил ли Иван в братском поцелуе Алеши, как целовала его в детстве мать?

Создавая своего положительного героя, Достоевский находит необходимым актуализировать в нем женское, идущее от матери начало — сердечность, ласковость, душевную чистоту и истовую жажду веры. И старика Карамазова, и Ивана, и Дмитрия, да всех, кто соприкасается с Алешей, привлекает именно эта, материнская, светлая сторона его личности. Именно

она дает ему силу выжить в вихре безумного карамазовского семейства и в финале романа стать во главе его.

Мать в мире Достоевского воплощает сакральный центр земного бытия. В ней жизнь проявляет свою диалектику повседневного и вечного, мирского и божественного, реального и метафизического. Мать в чреве своем носит надежду на продолжение мира в будущем, в сердце хранит любовь к настоящему, а душа ее укреплена верой в жизнь вечную. Уста ее готовы к страстным поцелуям любимого, и ими же творит она молитвы Господу. Руки ее не знают отдыха и потому имеют несомненное право благословлять. Мать — хранительница дома земного и дома души. Она, если так можно выразиться, — настоятельница семейного храма, который она носит в душе своей и куда стремятся сердца всех членов семьи, — в нем находят они утешение, поддержку и спасение. Мир, лишенный материнского участия, обречен на гибель. Концепция материнства в ее итоговом облике в творчестве Достоевского представляет собой *нерукотворную худотворную икону* — сплав любви, молитвы и действия.

Иронизируя по поводу обычаев бюрократического поведения, Достоевский замечал, что, посади какого-нибудь самого мелкого чиновника продавать железнодорожные билеты, он тотчас, только лишь почувствует, что имеет хоть каплю малейшей власти над кем-то, возомнит себя Юпитером. Помимо бытовой точности наблюдения и сарказма, в этом высказывании заключена вместе с тем своеобразная формула

власти, схвачены структура и генезис ее, выявлен, если можно так выразиться, *геном власти*. Комично выглядит коллежский регистратор, мнящий себя богом-громовержцем, однако поведение его небезосновательно. В его сознании прочно укоренена мысль, что всякая власть, даже самая мизерная, не просто так дается. Человек, облеченный ею, приобщается к неким высшим силам, и сам через властные полномочия обретает дополнительные качества метафизического свойства. Власть исходит от Бога и — к Нему восходит. Всякий билетный кассир — «помазанник Божий» и в некотором роде с Ним в родстве. «Если Бога нет, то какой же я генерал», — вовсе не абсурдно восклицает один из героев Достоевского.

В архаические времена власть доставалась сильнейшим, тем, чья человеческая мощь оборачивалась бесспорным социальным лидерством. Их харизматическая природа вызывала восхищение и страх, равняла с богами, мифология прочно стояла за родственные связи вождей с небожителями. Однако с развитием социальных отношений, с накоплением знаний и технологий, с расширением сферы человеческой деятельности власть все более и более теряла свой сакральный статус, обретая вполне земные черты. Можно сказать, что в исторический период существования человечества шло непрерывное дробление и распределение властных полномочий, распыление власти в социуме. Суть истории, в отличие от легендарных и мифологических эпох, пожалуй, как раз и заключается в процессе расщепления власти и ее стратификации. Парадокс, однако, в том, что количество власти в мире во все века было одинаковым. Наверное, можно говорить о своеобразном *законе сохранения власти*, по аналогии с зако-



ном сохранения энергии. И потому, как бы ни мельчилась власть на министерства и департаменты, чины и ранги, она всегда сохраняла внутреннее единство и целостность, ту полноту, обладание которой делает человека равным Богу.

Обыватель, стоящий в стороне от власти и наблюдающий ее издали, хоть и испытывает порой *священный* трепет, все же видит в ней, в первую очередь и главным образом, источник политической силы, некий дополнительный ресурс социальной активности, инструмент воздействия на гражданский мир, ему понятна лишь прагматика власти. Власть лакома ему как возможность укрепления личного благосостояния. Тот же, кто оказывается внутри властного поля, кто причащается его таинств, становясь проводником преобразующих действительность энергий, проникается чувством метафизической избранности. Власть притягательна и соблазнительна не только в практической своей части, но и мистически. Незримая, но абсолютно осязаемая субстанция власти, поглощая личность, изменяет качественный состав ее, смущая и восхищая душу. Человек, вступивший во власть, наполняется не свойственной ему от природы мощью, которая кружит голову, захватывает ум, волнует сердце.

Достоевский одним из первых в русской литературе предпринял комплексное художественное исследование природы социального лидерства. В творчестве его великих предшественников — Пушкина, Гоголя, Лермонтова — эта тема, бесспорно вызывавшая живой интерес, была представлена тем не менее лишь отдельными произведениями. Здесь в первую очередь следует

вспомнить трагедию Пушкина «Борис Годунов», его «Сказку о рыбаке и золотой рыбке», «Сказку о золотом петушке», роман «Капитанская дочка», комедию Гоголя «Ревизор», поэму «Мертвые души», роман Лермонтова «Герой нашего времени». Для Достоевского тема социального лидерства стала одной из главных в том комплексе проблем, который занимал мысль писателя с самого раннего периода его творчества. Ни у кого до него мы не встретим такого напряженного и постоянного внимания к вопросу о власти и формах ее проявления в жизни общества, об отношениях личности и власти, о личности, облеченной властью — политической, духовной, эротической, метафизической. Со всей присущей ему страстностью Достоевский обращается к этой проблематике практически в каждом своем сочинении, всякий раз обновляя и усложняя художественные задачи.

В художественном мире Достоевского представлена развернутая система социального лидерства (речь идет не только о политической ее составляющей). Она включает в свой состав:

а) *формальных лидеров* (генерал Епанчин, фон Лембке);

б) *неформальных лидеров* (генеральша Ставрогина, старец Зосима);

в) *самозванцев* (Голядкин-младший, Фома Опискин, Юлия Михайловна Лембке);

г) *скрытых лидеров или серых кардиналов* (Лебедев, Петр Верховенский, Смердяков);

д) *харизматических лидеров* (Раскольников, Мышкин, Ставрогин, Версилов, Алеша Карамазов).

Анализируя механизм властных взаимоотношений внутри общества, Достоевский прежде всего исследо-

вал психологический уровень этого механизма. Так называемые политические технологии рассматривались писателем как инструмент реализации властных амбиций личности, и хотя в романе «Бесы» он уделил их описанию и разоблачению достаточное внимание, его больше занимала человеческая сторона вопроса. При этом человеческое у Достоевского всегда прочно связано с метафизическим, так как в мировоззренческой системе писателя человек не существует вне его связей с мистической сферой Бытия. Психология человека, по Достоевскому, есть продолжение и проявление его контактов с силами добра и зла, реально существующими в мире и управляющими этим миром, в том числе и в первую очередь через психику каждого отдельного человека.

Достоевскому принадлежит право первооткрывателя типа харизматической личности в русской литературе. Именно в творчестве Достоевского этот феномен общественной жизни впервые предстал в незабываемых, покоряющих сердца читателей образах. Фактически все главные герои его пяти последних романов относятся к этой категории людей. Такое пристальное внимание к типу харизматического лидерства в творчестве Достоевского, на наш взгляд, имеет под собой автобиографическую основу. В пору юности, когда личность Достоевского только еще формировалась, ему дважды довелось испытать на себе влияние сильных индивидуальностей: сначала это был Белинский, чуть позже — Спешнев. Вообще, молодому Достоевскому свойственно было очаровываться окружавшими его яркими личностями. Вспомним его отношения

в 1840-х годах с Шидловским, Тургеневым, Некрасовым. Но Белинский и Спешнев стояли особняком.

К моменту знакомства Достоевского с Белинским последний был уже признанным литературным авторитетом и главой литературного направления, его лидерство было реализовано во всей своей полноте. Личная встреча произвела на молодого писателя исключительное впечатление. Спустя много лет, в «Дневнике писателя» 1877 года, Достоевский вспоминал: «Я вышел от него в упоении. Я остановился на углу его дома, смотрел на небо, на светлый день, на проходивших людей и весь, всем существом своим, ощущал, что в жизни моей произошел торжественный момент, перелом навеки, что началось что-то совсем новое, но такое, чего я и не предполагал тогда даже в самых страстных мечтах моих. <...> „О, я буду достойным этих похвал, и какие люди, какие люди! Вот где люди! Я заслужу, постараюсь стать таким же прекрасным, как и они, пребуду „верен“! <...> Этих людей только и есть в России, они одни, но у них одних истина, а истина, добро, правда всегда побеждают и торжествуют над пороком и злом, мы победим; о к ним, с ними!“» (25, 31). Как известно, «роман» с Белинским длился недолго, но захватил душу Достоевского до самой ее глубины. В статье «Старые люди» из «Дневника писателя» 1873 года Достоевский признавался: «Он меня невлюбил; но я страстно принял все учение его» (21, 12).

Спешнев во всех отношениях был фигурой иного плана, нежели Белинский, но эффект его воздействия на Достоевского был сходным: в какой-то момент молодой писатель буквально отдался во власть своего нового знакомого. Чарующей силе спешневского обаяния удивлялся Достоевский и годы спустя, только что

вернувшись из каторги. В письме к брату 30 января — 22 февраля 1854 года есть знаменитая характеристика личности Спешнева, которая имеет, конечно же, и ретроспективное содержание: «Чудная судьба этого человека! Где и как он ни явится, люди самые непосредственные, самые непроходимые окружают его тотчас же благоговением и уважением» (28<sub>1</sub>, 174). Обладая особой человеческой притягательностью, Спешнев в годы знакомства с ним Достоевского заявил себя как лидер, пусть и тайного, сообщества. Это право на власть, так легко и свободно декларируемое как Белинским, так и Спешневым, стало для Достоевского предметом многолетних размышлений и творческих поисков.

Что или кто дает человеку право на власть? Какие личностные качества для этого необходимы? Откуда у человека берется сила покорять сердца окружающих, пленять их умы, подчинять их волю? Как люди распознают среди себе подобных харизматического лидера? Что с ними происходит в его присутствии? Что они переживают в его отсутствие, как добиваются его внимания и ради чего? Почему люди готовы добровольно предавать свою личность в полное распоряжение одних и отказываются точно так же подчиняться другим? Таков круг вопросов, к которым обращается в своем художественном исследовании проблемы социального лидерства Достоевский.

Первой попыткой романного постижения природы харизматического лидерства стал образ Раскольников. Главный герой «Преступления и наказания» постоянно находится в центре внимания не только автора

и читателя, но всех окружающих его людей. Он повсюду и неотвратно вызывает к себе заинтересованное отношение, даже тогда, когда всячески стремится скрыться, смешаться с толпой, стушеваться. Вспомним хотя бы знаменитую реплику случайного пьяницы, которого куда-то везли на телеге мимо Раскольникова, — «немецкий шляпник!» — а ведь «квартал был таков, что костюмом здесь было трудно кого-нибудь удивить» (6, 6). На самом деле нечто иное, а не просто старая циммермановская шляпа, привлекло внимание простолюдина в облике Раскольникова. Ведь и позже Мармеладов, знакомясь в трактире, воскликнет: «Ибо хотя вы и не в значительном виде, но опытность моя отличает в вас человека образованного и к напитку непривычного. Сам всегда уважал образованность, соединенную с сердечными чувствами <...>» (6, 12). То же Свидригайлов при первом знакомстве сразу заметит: «Как хотите, а что-то в вас есть; и именно теперь, то есть не собственно в эту минуту, а вообще теперь...» (6, 217) И чуть позже, еще более откровенно добавит: «Давеча, как я вошел и увидел, что вы с закрытыми глазами лежите, а сами делаете вид, — тут же и сказал себе: „Это тот самый и есть!“» (6, 219). Психологически понятна ответная истерическая реплика Раскольникова: «Что это такое: тот самый? Про что вы это?» (6, 219) — но ведь вопрос обращен вовсе не к Свидригайлову, а ко всему миру. И к читателям в первую очередь. Особенность Раскольникова признают так или иначе практически все герои романа, и эта особенность — притягательна. Люди тянутся к нему и готовы идти с ним.

Но в «Преступлении и наказании» Достоевский создал исключительную психологическую ситуацию, при которой понимание генезиса харизматического

лидерства оказалось затруднено. В первых частях романа Раскольников предстает не только не лидером, но и, напротив того, — откровенным маргиналом. Абсолютно все — социальный статус (недоучившийся студент), материальное положение (крайняя нищета, усугубленная многочисленными долгами), эмоциональное состояние (глубокая мизантропия и озлобленность), духовное одиночество и исключительность — указывают на его аутсайдерство. Однако позже проясняется причина столь неприкаянного положения героя. Его аутсайдерство имеет искусственный характер. Он сам создал ситуацию, в которой единственным вариантом стало существование за пределами социума. И это еще до преступления. Преступление лишь зафиксировало этот его статус.

Драма Раскольникова разворачивается на фоне исторической судьбы Наполеона, харизму которого Раскольников пытается постичь рациональным путем. Однако, пытаясь разгадать тайну власти Наполеона, Раскольников сосредоточивается на внешней стороне его судьбы. Он, как средневековый алхимик, ищет рецепт своего философского камня и терпит крах именно в силу сугубо практического, «технологического» подхода к задаче. Не случайно он не только создает теорию, объясняющую тайну харизматического лидерства, но и как бы ставит эксперимент, проводит опыт, чтобы ее проверить. И так, будучи по сути своей харизматическим лидером, Раскольников вступает на путь самозванства.

Раскольников ошибся в себе. Его черт попутал. Он сбился с пути, заплутал в словах, поддался демону теории, живую жизнь подменил мертвенной диалекти-

кой. Он действует против своей природы. «Что ж, что вас, может быть, слишком долго никто не увидит? Не во времени дело, а в вас самом. Станьте солнцем, вас все и увидят. Солнцу прежде всего надо быть солнцем» (6, 352) — эти слова Порфирия Петровича являются ключевыми для понимания внутреннего конфликта Раскольникова.

Харизма, отчетливо осознаваемая окружающими, не всегда видна самому ее носителю — таково одно из открытий Достоевского. Харизматичность присутствует в человеке независимо от его воли и самосознания. Харизма есть дар, но и испытание одновременно. Это данная человеку сверхчеловеческая сила, которую человек обязан постичь, принять и которой обязан овладеть. Нереализованность харизматического потенциала чревата драматическими последствиями. Подобная слепота может привести к трагическому исходу и погубить самого харизматического лидера.

Прямым продолжением поисков Достоевского стал образ князя Мышкина. В нем харизматическое начало значительно усилено. Вопреки всей странности своего поведения и облика, князь удивительно быстро завоевывает симпатии даже самых непримиримых своих противников. Он умеет покорять себе людей, но при этом совершенно не способен управлять той силой, которая ему дана. Он и осознает свой потенциал, хочет его как-то реализовать, но при этом абсолютно неискусен в практике реального общежития. Все его попытки реализовать себя в качестве авторитета приносят разрушение и беды. Мышкин, как и Раскольников, хотя и по иной



причине, оказывается в роли самозванца. Апофеозом его самозванства, со всеми вытекающими последствиями — развенчанием и низвержением, — становится званый вечер на даче у Епанчиных, где князь и впрямь начинает поучать и проповедовать, точно Чацкий на балу у Фамусова. Как известно, все закончилось разбитой китайской вазой.

Идиот Мышкин наделен харизматическим даром изначально, как говорится, от природы. Тут Достоевский пока оставляет в стороне всю метафизику вопроса, ему открывается другое: это особое природное свойство личности может быть реализовано только в социальной среде, но для этого должно пройти определенную обработку. Предоставленная сама себе, личность, наделенная харизматическим потенциалом, даже осознавая свои возможности, не способна к полноценному деятельному существованию. Неуправляемая харизматичность столь же опасна и губительна, как и харизматичность невостребованная.

Первый абсолютный харизматический лидер в творчестве Достоевского — Николай Ставрогин из «Бесов». И «Бесы» — первый роман писателя, в котором проблема харизматического лидерства дана комплексно, в динамическом контексте социально-политических отношений. Если Раскольников — нереализованный харизматический лидер, Мышкин — харизматический лидер, не способный себя реализовать, то Ставрогин осознанно и активно реализует свой харизматический потенциал, предаваясь всевозможным экспериментам в сфере социальных и межличностных отношений.

Достоевский покорил своему герою таких сильных в индивидуальном плане персонажей, как Шатов, Кириллов, Петр Верховенский. Каждый из них в отдельности — личность незаурядная. В романе развернута завораживающая панорама идейных исканий этих героев. Каждый из них мономан своей идеи, но все они добровольно отдаются чарам Ставрогина. «Вы предводитель, вы солнце, а я ваш червяк <...>. Без вас я муха, идея в стеклянке, Колумб без Америки», — истерически захлебывается Верховенский (10, 324). «Вспомните, что вы значили в моей жизни, Ставрогин», — просит решившийся на самоубийство Кириллов (10, 189). «Разве я не буду целовать следов ваших ног, когда вы уйдете? Я не могу вас вырвать из моего сердца, Николай Ставрогин!» — буквально стонет Шатов (10, 202). «Вы, кажется, смотрите на меня как на какое-то солнце, а на себя как на какую-то букашку сравнительно со мной», — удивленно восклицает Ставрогин в ответ на страстные речи Шатова (10, 193). Остальные герои попросту трепещут перед Ставрогиным. Сила обаяния Ставрогина подчеркнута четырьмя любовными романами героя.

Но Ставрогин, так же как и Мышкин, оказывается бессильным в отношении своего дара. Он не в состоянии с ним справиться. Не имея стойких духовных оснований, Ставрогин не знает, как им распорядиться. Активно экспериментируя с человеческим материалом, он при этом абсолютно равнодушен к предмету своих опытов, его не интересует результат. Только сам процесс, действие, бесцельное и непрерывное, привлекает его. Тайна Ставрогина — в словах Апокалипсиса, которые по его просьбе читает Тихон: «И ангелу Лаодикий-

ской церкви напиши: сие глаголет Аминь, Свидетель верный и истинный, Начало создания Божия: знаю твои дела; ни холоден, ни горяч; о если бы ты был холоден или горяч! Но поелику ты тепел, а не горяч и не холоден, то изблюю тебя из уст Моих. Ибо ты говоришь: я богат, разбогател, и ни в чем не имею нужды, а не знаешь, что ты жалок, и беден, и нищ, и слеп, и наг...» («У Тихона»; Откр. 3: 15–17) «Теплый» Ставрогин равнодушен к добру и злу и потому в равной степени способен на подвиг и на подлость.

Ставрогин безразличен к миру людей, но мир, соприкасаясь с безразличием Ставрогина, содрогается. «Теплота» и «харизма» в соединении дают ядерную смесь. Равнодушный Ставрогин опаснее Ставрогина в ярости. Его безразличие на самом деле очень агрессивно, оно питается страданиями окружающих. В Ставрогина влюбляются, ему покоряются, в него верят, и когда он молча отворачивается, страсть, направленная к нему, бумерангом возвращается назад, поражая на смерть того, кто ею возгорелся. Когда страсть охватывает весь город, гибнет весь город. Стоит страсти охватить мир, и конец света неминуем. По мысли Достоевского, неизбежна и гибель самого героя.

Абсолютными харизматическими лидерами представлены также Версилов в романе «Подросток» и Алеша Карамазов в романе «Братья Карамазовы». В художественной структуре «Подростка» харизматический лидер выведен на периферию сюжетного пространства, но даже и в этом случае остается полюсом духовного притяжения. В этом романе акцент сделан не столько на самом лидере, сколько на его адептах, самым страст-

ным и заинтересованным из которых является рассказчик-повествователь Аркадий Долгорукий. Через его суждения, оценки, размышления и вопросы проступает та сторона проблемы харизматического лидерства, которая связана с психологией восприятия и поведением людей, попавших в поле духовной зависимости.

Образ Версилова существует в романе в отраженном виде, он в известной степени некий миф, легенда, нежели реальная личность. Достоевский обнаруживает способность харизматического лидера влиять на окружающих не только при непосредственном личном контакте с ними, но и опосредованно, отражаясь в ментальном пространстве информационных зеркал. Тема отраженного образа возникла уже и в «Бесах» в связи с интригами серого кардинала Петра Верховенского, но была заявлена лишь частично, как элемент «политических технологий». В «Подростке» проблема соотношения харизматической личности и ее виртуального образа вынесена в центр художественного исследования, являясь одним из двигателей всего романного действия.

Алеша Карамазов, притом что он заявлен как главный герой романа, так же как и Версилов, выведен за пределы главных коллизий. Даже тогда, когда он намерен активно включиться в действие, он оказывает лишь сторонним наблюдателем. Его участие в событиях носит опосредованный, отраженный характер. Место Алеши Карамазова в художественной системе романа довольно точно описывают слова признания, сделанного Иваном Карамазовым в конце его встречи

с младшим братом в трактире «Столичный город». «Вот что, Алеша, — проговорил Иван твердым голосом, — если в самом деле хватит меня на клейкие листочки, то любить их буду, лишь тебя вспоминая. Довольно мне того, что ты тут где-то есть, и жить еще не расхочу <...>» (14, 240). Вслед за Иваном эти слова могли бы повторить многие герои «Братьев Карамазовых». Достоевский показывает, что харизматическая личность обладает неким идеальным обликом, который оказывает постоянное воздействие на людей, вне зависимости от того, где в данный момент находится сам харизматический лидер.

Алеша своего рода образец, пример, духовный ориентир для окружающих. Он может оставаться в стороне от событий (не по собственной прихоти или равнодушию, а в силу объективных обстоятельств), но его присутствие в мире ориентированных на него людей необходимо. Такой видится Достоевскому роль харизматического лидера в социальной структуре общества. Без него действительность утрачивает свою цельность и определенность. Фактически речь идет о личности, способной в условиях повседневного мирского существования определять метафизическую иерархию понятий, слов и поступков людей. Эта участь достается лишь избранным.

Уже в «Преступлении и наказании» Достоевский задался вопросом о тех качествах личности, которые выделяют ее из общего социального фона. В процессе художественного постижения проблемы Достоевский делает выбор в пользу этической составляющей. Хотя

в самом начале романа и сказано, что Раскольников «был замечательно хорош собою, с прекрасными темными глазами, темно-рус, ростом выше среднего, тонок и строен» (6, 6), он, однако же, в первую очередь привлекателен именно своим сложным духовным миром, той напряженной духовной энергией, которая исходит от всех его слов и поступков. Значительно большую роль играет внешняя привлекательность харизматического лидера в романе «Бесы». О красоте Ставрогина говорится несколько раз и всегда в каких-то предельно крайних выражениях: «волосы <...> были что-то уж очень черны, <...> цвет лица что-то уж очень нежен и бел, румянец что-то уж слишком ярок и чист, зубы как жемчужины, губы как коралловые» (10, 37). В «Бесах» эстетический критерий выходит на первое место, при этом с эстетической точки зрения оцениваются как телесные достоинства героя, так и его духовный мир. Вспомним предупреждение Тихона, вынесенное Ставрогину по прочтении его «Исповеди»: «Некрасивость убьет». В образе Версилова актуализируется интеллектуальная привлекательность героя, которая была заявлена уже в Раскольникове и получила своеобразное преломление в образе Ставрогина. Но всегда есть еще что-то неуловимое, что делает человека неизменно привлекательным, позволяет ему быть особенным, исключительным.

По мысли Достоевского, харизма есть знак присутствия в человеке мистического начала. Харизматическая личность представляет собой явление пограничное, находящееся на стыке двух миров — человеческого, земного и сверхчеловеческого, идеального. Она — проводник, дверь между этими двумя мирами.

Конечно, каждый человек соприкасается своей душой с «мирами иными», но только харизматическая личность способна эти миры соединять. Через харизматическую личность — ее облик, образ мыслей и тип поведения — идет диалог двух сфер бытия. Удел харизматической личности — постоянное пребывание «на пороге, как бы двойного бытия», говоря стихами Тютчева.

Жизненный и художественный опыт Достоевского свидетельствовал о равных возможностях Добра и Зла обладать харизматическим потенциалом. С помощью харизматических личностей Бог организует земную жизнь, направляя политические, экономические и духовные устремления людей в русло истинного порядка; нечисть, напротив, стремится использовать их властный потенциал в качестве орудия разрушения и лжи. В зависимости от того, какая сила входит в мир через избранную личность, Достоевский выявляет несколько типов харизматического лидерства. С одной стороны, это святые (Мышкин, Алеша Карамазов), с другой — бесы (Ставрогин). Есть и третий тип — великие грешники и страдальцы, за души которых идет борьба (Раскольников, Версилов). Наделенные харизмой герои Достоевского по-разному откликаются на обстоятельства окружающей действительности. В их власти покорять мир как любовью, состраданием и милосердием, так и насилием, равнодушием и презрением. Их участие в жизни может вести как к преобразению ее, так и к ее искажению.

Романное исследование типов харизматического лидерства стало для Достоевского инструментом постижения законов мироустройства. Именно в образах

харизматических лидеров, созданных гением Достоевского, открывается нам мистическая востребованность социальной составляющей универса.

Среди лиц, одержимых идеей власти, Достоевский, с пристрастием всматривавшийся в эту проблему в течение многих лет, обнаружил и художественно осмыслил тип социального лидерства, который на языке современной политологии именуется метафорическим термином «серый кардинал». Суть этого явления определяется как тайное, закулисное руководство действиями лица, облеченного реальной властью. «Серый кардинал», как правило, находясь в тени реального политика или руководителя, стремится навязать ему свою волю и подчинить себе его действия. «Серый кардинал», не обладая необходимой легитимностью, стремится узурпировать власть и добиться полного обладания ею. Политическая природа «серого кардинала» родственна самозванству, но отличается от него стратегией и тактикой поведения, в свою очередь обусловленных особенностями психологического склада личности.

Политическая сторона этого типа социального лидерства со всей очевидностью предстала перед Достоевским после нечаевского дела, анализ ее во многом определил художественную структуру романа «Бесы», но сама проблема тайного руководства поведением окружающих, корыстного использования их социального потенциала была отмечена писателем задолго до того.

---



В редуцированном виде тип «серого кардинала» представлен уже в Свидригайлове. Его неустанное шпионство за Раскольниковым, навязчивые намеки на возможность некоего союза между ними, предложения объединить силы, наконец, откровенный шантаж с целью заставить Раскольникова подчиниться его планам, в принципе, вписываются в образ действий «серого кардинала». Но психологически, конечно, Свидригайлов представляет собой совсем иной характер. И Раскольников нужен ему вовсе не из практических соображений — сладить женитьбу на Авдотье Романовне, Дунечке Раскольниковой, как поначалу рекомендуется Свидригайлов: мол, можете «помочь в одном предприятии, прямо касающемся интереса сестрицы вашей» (6, 214). Дунечка, похоже, к моменту появления Свидригайлова в романе интересуется его скорее уже не как возможная невеста, а как повод к знакомству с Раскольниковым. На прямой вопрос Раскольникова: «Вы ведь то, что называется “не без связей“ . Зачем же вам я-то в таком случае, как не для целей?» (6, 214) — Свидригайлов уклоняется ответить. С самого начала отношений этих героев Достоевский обращает наше внимание на то, что Свидригайлова не беспокоят меркантильные интересы и что за его поведением скрывается некая иная причина. Позже прояснится метафизический смысл странного знакомства.

Свидригайлова притягивает харизматичность личности бедного студента. В Раскольникове он чувствует источник колоссальной энергии, направление которой пока еще до конца не определилось. «Материал, по крайней мере, заключаете в себе огромный, — раскрывает свои карты Свидригайлов во время последнего

свидания с Раскольниковым. — Сознать много можете, много... ну да вы и делать-то много можете» (6, 371). Утративший смысл жизни, экзистенциально опрокинутый герой стремится избыть скуку собственного существования участием в чужом подвиге, для чего и хочет прибрать его к рукам. «Представьте же себе <...>, — откровенничает Свидригайлов, — что я сам-то, еще ехав сюда, в вагоне, на вас же рассчитывал, что вы мне тоже скажете что-нибудь новенького и что от вас же удастся мне чем-нибудь позаимствоваться!» (6, 371) В аспекте нашей темы случай Свидригайлова интересен обнажением компенсаторной мотивации поступков серого кардинала. Личность, склонная к такого рода поведению, замечает Достоевский, характеризуется внутренним изъяном, ущербностью, она испытывает духовный дискомфорт и ищет восполнения себе, паразитируя на личностном потенциале более цельных натур. Не столько экономический интерес, сколько социальный, психологический, метафизический вампиризм суть личности «серого кардинала».

Но Свидригайлов, конечно, даже не проба пера, а скорее интуитивная находка, как всегда гениально высмотренная Достоевским в потоке живой жизни. Лебедев — вот, кто, пожалуй, первый, осознанно выписанный серый кардинал Достоевского. Его персональная ничтожность и вызванный ею промысел профессионального соглядатая и наблюдателя жизни социально успешных лиц заявлены в первой же характеристике героя: «Большую частью эти всезнайки ходят с ободранными локтями и получают по семнадцати рублей

в месяц жалованья. Люди, о которых они знают всю подноготную, конечно, не придумали бы, какие интересы руководствуют ими, а между тем многие из них этим знанием, равняющимся целой науке, положительно утешены, достигают самоуважения и даже высокого духовного довольства» (8, 8).

В отличие от Свидригайлова, тоскующего в присутствии жизни, Лебедев — человек деловой. Он мгновенно подключается к любой ситуации, в которой видит перспективу личного участия. Он, конечно, не упустит своей выгоды, но пьянит его больше не жажда наживы, сколько возможность деятельного вмешательства в события, которые по сути своей его напрямую не касаются, более того, и не могут касаться по определению. Роман его судьбы выписан в иных координатах, но он совершенно не собирается мириться с этим. Лебедев стережет каждую уловку, чтобы выскочить из своего ничтожества. И вот он уже прихлебатель у Рогожина, доверенное лицо Мышкина, конфидент Настасьи Филипповны. Лакей? Что ж, можно и в лакея сыграть, дурачком представиться, но зато потом наверстать все самым неожиданным образом. В дом к Епанчиным его и на порог не пустят, но зато он залучит к себе на дачу несчастного князя — и вот уже все генеральское семейство невольно оказывается у него в гостях, да не однажды — к великому удовольствию Лукьяна Тимофеевича.

Незаметно подчиняет себе Лебедев почти всех участников драмы. Важность его роли подчеркнута композиционно. Его физиономия появляется в романе одновременно с лицами Мышкина и Рогожина и сопутствует им до конца: «квартира Рогожина, — сообщает повествователь в «Заключении», — была отперта

при полиции, *при Лебедеве*, при дамах и при братце Рогожина, Семене Семеновиче Рогожине, квартировавшем во флигеле» (8, 507; курсив мой. — П. Ф.). Обращаем внимание, Лебедев входит в дом Рогожина вслед за полицией, то есть *вторым* после представителей официальной власти. А был ведь поначалу просто попутчиком, соседом в вагоне третьего класса. Какова карьера!

Но, естественно, не личные успехи Лебедева интересны Достоевскому. Куда важнее метафизика его поведения. Достоевский сразу разворачивает проблему в онтологических координатах. Вся совокупность действий «серого кардинала» может быть охарактеризована как богоборческий бунт. Неслучайно же Лебедеву присвоено звание «профессора антихриста». Одно это именование героя уже показательно, оно куда острее фиксирует его ситуацию метафизического вампира, нежели возможный и, пожалуй, более соответствующий традиции титул «профессора Апокалипсиса», например, что почти даже уже и академично. «Профессор Апокалипсиса» — лицо вполне рутинное, без особых амбиций; совсем иное — «профессор антихриста». Тут самое живое намерение быть вблизи источника силы. И какой силы!

Не имеет особого значения, насколько действительно ловок Лебедев в толковании Апокалипсиса, существеннее сама претензия на истолкование, интерпретацию, творческое прочтение — сотворчество. Лукьяну мало самому понять одну из самых загадочных и тревожных книг Священного Писания, ему важно это свое понимание транслировать окружающим, подмять их под себя. Но и того недостаточно, в азарте Лебедев распространяет свою экспансию и на самый текст. Ведь

там, где толкование, — там и перетолковывание, переделка, подмена. Как бы ни были оригинальны и остроумны наблюдения Лебедева, они произвольны и самозванны, и в той же мере проясняют текст, сколь и замутняют. И в обоих случаях искажают оригинал. И не что-нибудь, а Божественное Откровение. Так же и в повседневной жизни, которая по природе своей тоже несет на себе отпечаток Божественного участия, Лебедев своим незванным энтузиазмом вспомогателя вмешивается в Промысел Божий и искажает его. Так серый кардинал, компенсируя собственную убогость, уродует бытие, выступая соперником Творца, Его оппонентом и критиком. Пример Лебедева свидетельствует: тайная, теневая власть не может быть позитивной, она всегда состоит на службе у зла. Серый кардинал именно есть «профессор антихриста». Художественно Достоевский закрепил эту мысль спустя десять лет в образе великого инквизитора.

«Бесы», как уже говорилось, дают нам историю политической деятельности «серого кардинала». Петр Верховенский формулирует свою доктрину с нескрываемым цинизмом и откровенностью, без церемоний раскрывает механизм и технологию ее реализации. Главным его инструментом оказывается управляемый реальный политик. «Знаете ли, — с какой-то нечеловеческой гордыней, равной безумию, признается он Ставрогину, возвращаясь от „наших“, — я думал отдать мир папе. Пусть он выйдет пеш и бос и покажется черни: „Вот, дескать, до чего меня довели!“ — и всё повалит за ним, даже войско. Папа вверху, мы кругом, а под нами

шигалевщина. Надо только, чтобы с папой Internationale согласилась; так и будет. А старикашка согласится мигом» (10, 323). Но конечно, папа далеко, да и не так-то просто будет подчинить себе волю «старикашки», поэтому — «К черту папу!» Зато рядом безусловный лидер Ставрогин. Его-то Верховенский и добивается: «Вы именно таков, какого надо. Мне, мне именно такого надо, как вы. Я никого, кроме вас, не знаю. Вы предводитель, вы солнце, а я ваш червяк...» (10, 324) «Серый кардинал» расчетлив, и, несмотря на головокружительные фантазии и планы, действует вполне трезво. Он игрок, но не в рулетку, а в покер. Да к тому же предпочитает крапленые карты.

Поражает бесцеремонность, с какой Верховенский распоряжается в своих мечтах-планах судьбами мира. Нет предела авантурным фантазиям «серого кардинала». Он способен помыслить самое невероятное, то, на что реальный политик даже в самом отчаянном своем положении не решится. И тут выявляется главное качество теневого лидера — *свобода от ответственности* за свои слова, идеи, поступки. Точнее, поступки вообще не его прерогатива. Он участвует в жизни опосредованно, через лиц влияния. Вся романная авантюра Петра Верховенского строится на использовании им подставных лиц — «наших», Шигалева, Кириллова, Федьки Каторжного, Лебядкиных, Варвары Петровны — всех. Лишь Ставрогин ему не дается, хотя как только ни обхаживает его Петруша, как ни обольщает!

«Серый кардинал» — профессиональный провокатор. Он даже не руководитель, а только лишь подсказчик. В то же время ему нельзя отказать в решительности и целеустремленности. Он готов ради достижения

своих задач идти на самые крайние шаги. Убийство Шатова дело рук Петра Степановича, да и Кириллова он готов был лично пристрелить. Даже находясь в тени, «серый кардинал» остается лидером. Страсть к верховодству оказывается сильнее чувства самосохранения. Это люди по-настоящему одержимые. Со стороны Верховенский выглядит помешанным (так квалифицирует его Ставрогин). Да так и есть. Но мешает не ум, а душа. «Серый кардинал» отнюдь не сумасшедший, он — душевнобольной. Именно этот изъян личности пытается компенсировать в своей деятельности теневой лидер. Неспособность к сочувствию и любви восполняется безудержным социальным вампиризмом, неизбежно ведущим к насилию и кровопролитию. И чем черствее душа, тем большей крови она жаждет.

В образной системе «Братьев Карамазовых» описываемый нами тип социального лидерства заключен в диалектическое единство пары Смердяков — великий инквизитор. Они — две крайние формы проявления тайного владычества: уголовно-бытовая и религиозно-мистическая. Сводя их в едином хронотопе духовных мытарств Ивана Карамазова (вспомним, во все время разговора с Алешей в душе Ивана «сидел лакей Смердяков»), Достоевский как бы накладывает семантику одного образа на другой, создавая сюжет исключительный по своей метафорической содержательности.

Изгой и аутсайдер Смердяков, живя в тени и питаясь озлобленной энергетикой Ивана, осмеливается на бунт и вершит собственную инквизицию. Немочный лакей оказывается сильнее и brutального Мити, и гор-

дого интеллектуала Ивана, и «херувима» Алеши, не говоря уже о развратном старике Карамазове. Он перестраивает под себя весь уклад усадьбы Карамазовых и подчиняет ненавистное ему семейство своей воле, вершит суд и приводит приговор в исполнение. Поэма Ивана в контексте окружающих ее романских событий оказывается переводом на язык философской прозы мстительных фантазмагорий Смердякова.

В свою очередь, обличительный пафос великого инквизитора, пропитавшись запахом кухни, обнаруживает свою метафизическую маргинальность. Поднявший руку на Христа и Его учение, «кардинал великий инквизитор» по природе своей тот же лакей, обслуживающий «страшный и умный дух, дух самоуничтожения и небытия». Формально великий инквизитор обладает легитимной властью, но, как следует из его признаний, пользуется ею совсем в ином качестве, нежели предусмотрено уставом, под маской благочестия скрывая истинное лицо даже уже и не «профессора антихриста», а настоящего «академика сатаны». Особенность положения великого инквизитора в том, что он паразитирует не на иной физической личности, а на должности, т. е. на юридической личности, обращая ее в собственную противоположность. В образе великого инквизитора Достоевский закрепляет мысль о прямой зависимости любой теневой власти от сил зла, противостоящих и противоборствующих Богом данной реальности.

Вот уже почти сто двадцать пять лет не оставляет читателей в покое поэма Ивана Карамазова «Великий инквизитор». Гениальное сочинение Достоевского



по-прежнему таит в себе множество загадок, несмотря на то, что к его осмыслению и интерпретации в течение всего XX века обращались выдающиеся представители отечественной и зарубежной гуманитарной мысли — литературные критики, филологи, писатели, философы, богословы.

«„Великий Инквизитор“ оригинальностью замысла и блеском художественного выполнения так поражает наше воображение, что на первый взгляд кажется, будто это произведение зародилось в творческом горниле Достоевского совершенно самопроизвольно, помимо внешних литературных влияний. Однако оригинальность философской мысли и мастерство ее художественного выполнения не будут нисколько умалены, а, наоборот, еще более выиграют в нашей оценке от указаний некоторых параллелей историко-литературного и философского характера», — писал в 1929 году И. И. Лапшин\*. Этот тезис, справедливый в отношении к Достоевскому, столь же справедлив и в отношении к другому автору «поэмы» — Ивану Карамазову. Но если о творческой истории главы «Великий инквизитор» из романа «Братья Карамазовы» существует целая литература\*\*,

---

\* *Лапшин И. И.* Как сложилась легенда о великом инквизиторе // О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881–1931 годов. М., 1990. С. 374.

\*\* См.: *Розанов В. В.* Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского. СПб., 1893; *Лапшин И. И.* Как сложилась легенда о великом инквизиторе // О Достоевском. Сб. статей / Под ред. А. Л. Бема. Прага, 1929; *Гроссман Л. П.* Достоевский-художник // Творчество Ф. М. Достоевского. М., 1959; *Евнин Ф. И.* Достоевский и воинствующий католицизм 1860–1870-х годов (К генезису «Легенды о великом инквизиторе») // Русская литература. 1967. № 1; *Туниманов В. А.* О литературных и исторических «прототипах» Великого инквизитора // Ученые записки Чечено-Ингушского пед. ин-та. Серия филоло-

то «писательская лаборатория» Ивана долгое время не привлекала к себе пристального внимания исследователей. Лишь в статье Л. И. Сараскиной «Поэма о Великом инквизиторе как литературно-философская импровизация на заданную тему»\* был предложен основательный анализ творческого процесса Ивана Карамазова, восстановлен его путь литератора, определена специфика жанра «поэмы».

Среди наиболее принципиальных наблюдений Сараскиной следует выделить особо мысль об активной созидательной роли слушателей поэмы-импровизации, в частности Алеши Карамазова. Алеша «станет соавтором „Поэмы“ и дальнейшее ее течение без него невозможно», — пишет исследователь\*\*. Действительно, без Алеши поэмы просто бы не существовало. Вся она — от первого до последнего слова — сочинена-исполнена только для него. Но одного только участия-присутствия Алеши для возникновения поэмы тоже мало. Круг «соавторов» Ивана значительно шире.

Примечательна реакция Ивана на братский поцелуй Алеши в финале их встречи. «Литературное воровство! — вскричал Иван, переходя вдруг в какой-то

---

гическая. 1968. Вып. 15. № 27; Фридендер Г. М., Кийко Е. И. Комментарий к роману «Братья Карамазовы» // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1976. Т. 15; Багно В. Е. К источникам поэмы «Великий инквизитор» // Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1985. Вып. 6; Сузи В. Н. Тютчевское в поэме Ивана Карамазова «Великий инквизитор» // Новые аспекты в изучении Достоевского. Петрозаводск, 1994.

\* Сараскина Л. И. «Поэма о Великом инквизиторе» как литературно-философская импровизация на заданную тему // Достоевский в конце XX века. М., 1996. С. 270–288.

\*\* Там же. С. 286.

восторг, — это ты украл из моей поэмы! Спасибо, однако. Вставай, Алеша, идем, пора и мне и тебе» (14, 240). Сперва «восторг», потом, без перехода, учтиво-холодное «Спасибо, однако» и резкое завершение, буквально обрыв встречи: «Вставай, Алеша, идем». И при чем здесь «литературное воровство»? Алеша мыслит и поступает совсем в иной системе координат. В конце концов, если уж на то пошло, то в данном случае следовало бы говорить о цитате, а не о «литературном воровстве». Можно предположить, что Иван пытается таким грубым способом скрыть свое смущение, которое охватило его после открыто христоподобного поступка брата. Этот психологический нюанс, безусловно, присутствует в реплике Ивана, но движет им и вполне профессиональный инстинкт литератора, оказавшегося вдруг под угрозой разоблачения. И есть из-за чего волноваться: именно финальный поцелуй Пленника делает поэму гениальной. Иван это понимает. Поцелуй противоречит всему мировоззрению автора поэмы, каким оно представлено в романе, он глубоко чужд Ивану-идеологу, но безмерно дорог Ивану-художнику. Поцелуй Пленника является главной загадкой творческой истории поэмы Ивана, и он готов на все, чтобы ее сохранить. Но, обвиняя Алешу в «литературном воровстве», Иван выдает себя с головой, и потому, спохватившись, спешит оборвать встречу.

Однако внимательный читатель не упустит из виду, что Алешу уже однажды обвинили в «литературном воровстве». Случилось это накануне встречи двух братьев, после знаменитого скандала в келье старца Зосимы. «Семинарист-карьерист» Ракитин, отвечая на слова Алеши о брате Иване: «Ум его в плену. В нем

мысль великая и неразрешенная. Он из тех, которым не надобно миллионов, а надобно мысль разрешить», замечает: «Литературное воровство, Алешка. Ты старца своего перефразировал <...>» (14, 76). Думается, в этом неслучайном совпадении есть подсказка, дающая указание и на источник «литературного воровства» Ивана. Он тоже, в некотором роде, «старца перефразировал».

Задуманная «с год назад» (14, 224), поэма о великом инквизиторе ожила и начала воплощаться в текст не в скотопригоньевском трактире «Столичный город», где встретились братья Карамазовы, а в келье старца Зосимы. Появление в ней представителей семейства Карамазовых, как известно, было вызвано идеей примирения Федора Павловича и Дмитрия Федоровича, однако по стечению обстоятельств в первые минуты «неуместного собрания» центром внимания оказался Иван. В ожидании опаздывающего Мити собравшиеся принимают обсуждать статью Ивана о церковном суде и, как установила Сараскина\*, его «поэму» «Геологический переворот». Иван, приехавший в монастырь любопытства ради и приготовившийся было к роли активного наблюдателя и свидетеля, вдруг оказывается втянутым в очень энергичный диалог весьма заинтересованных собеседников. Он мобилизует свои интеллектуальные и творческие силы, готовясь ответить любому оппоненту и развернуть перед ним всю систему аргументации. Каждое слово и жест спорящих Иван воспринимает с обостренным вниманием. И тогда его чуткий к образности и символизму ум не мог пропустить реплику отца Паисия, упо-

---

\* Сараскина Л. И. Указ. соч. С. 278–279.

добившего авторитарную власть «третьему диаволу искушению» (14, 62). Это почти цитата из монолога великого инквизитора.

С еще большим оживлением должен был откликнуться Иван на историю, рассказанную Миусовым о его встрече в Париже с начальником полицейского сыска. «Опуская главную суть разговора, — вспоминает Миусов, — приведу лишь одно любопытнейшее замечание, которое у этого господчика вдруг вырвалось: „Мы, — сказал он, — собственно этих всех социалистов — анархистов, безбожников и революционеров — не очень-то и опасаемся; мы за ними следим, и ходы их нам известны. Но есть из них, хотя и немного, несколько особенных людей: это в Бога верующие и христиане, а в то же время и социалисты. Вот этих-то мы больше всего опасаемся, это страшный народ! Социалист-христианин страшнее социалиста-безбожника“. Слова эти и тогда меня поразили, но теперь у вас, господа, они мне как-то вдруг припомнились...» (14, 62) Нетрудно увидеть связь между «социалистами-христианами», о которых говорит Миусов, и великим инквизитором.

О связи социализма с католическим христианством Достоевский писал в статье «Три идеи» в январском 1877 года «Дневнике писателя»: «Самый теперешний социализм французский, — по-видимому, горячий и роковой протест против идеи католической всех измученных и задушенных ею людей и наций <...> есть не что иное, как лишь вернейшее и неуклонное продолжение католической идеи, самое полное и окончательное завершение ее, роковое ее последствие, выработавшееся веками. Ибо социализм французский есть не

что иное, как *насильственное* единение человечества — идея, еще от древнего Рима идущая и потому всецело в католичестве сохранившаяся. Таким образом, идея освобождения духа человеческого от католичества облеклась тут именно в самые тесные формы католические, заимствованные в самом сердце духа его, в букве его, в материализме его, в деспотизме его, в нравственности его» (25, 7). В такой интерпретации наличие среди социалистов христиан возможно и допустимо, как среди католиков наличие социалистов. Великий инквизитор в поэме Ивана как раз и есть такой католик-социалист, и даже шире — христианин-социалист. Он продолжает мыслить в рамках христианского мифа, но при этом считает себя вправе его исправлять, подменяя Божественные законы земными установлениями.

Встреча в келье старца Зосимы была очень странной по своей структуре: она началась как спор на религиозно-философскую тему и переросла в семейную склоку, конец которой положил неожиданный, поразивший всех жест старца Зосимы: «Старец шагнул по направлению к Дмитрию Федоровичу и, дойдя до него вплоть, опустился перед ним на колени. Алеша подумал было, что он упал от бессилия, но это было не то. Став на колени, старец поклонился Дмитрию Федоровичу в ноги полным, отчетливым, сознательным поклоном и даже лбом своим коснулся земли» (14, 69). Этот поклон сразу придал встрече иной масштаб, выведя ее за пределы мирской суеты, напомнив присутствующим об иной, высшей системе ценностей. «Дмитрий Федорович стоял несколько мгновений как пораженный: ему поклон в ноги — что такое? Наконец вдруг

вскрикнул: „О Боже!“ — и, закрыв руками лицо, бросился вон из комнаты» (14, 69–70). По своей мистической сути, семантической полноте и метафорической ясности поклон старца Зосимы сопряжен поцелуем Пленника в девяностолетние уста великого инквизитора, а вся композиция сцены вполне соотносима с финалом Ивановой «поэмы». Парадоксальным образом, как это возможно только у Достоевского, «соавтором» Ивана оказывается его главный духовный оппонент.

Но это еще не все.

В «соавторы» Ивану Достоевский подключает и его сумасбродного родителя, Федора Павловича. Именно он оказывается своеобразным посредником между жестом старца Зосимы и его отражением в поэме Ивана. Федор Павлович первым из участников встречи прореагировал на поклон старца, указав на его символическое содержание, правда выразил это, как всегда, с шутовской интонацией, хотя и не без некоторого испуга. «Это что же он в ноги-то, это эмблема какая-нибудь?» — вопрошает он у покидающих скит гостей (14, 70). В тот момент ему никто не ответил, но очень скоро сам Федор Павлович даст объяснение, в котором и установит синонимическую связь между поклоном и поцелуем, правда вложит в сами эти жесты содержание, далекое от истинного. Буквально ворвавшись в трапезную игумена, Федор Павлович поведет себя как заправский хулиган. Мудрый игумен ответит ему смиренной кротостью и поясным поклоном. Оставить во второй раз «эмблему» без комментариев Федор Павлович не мог: «Те-те-те! Ханжество и старые фразы! Старые фразы и старые жесты! Старая ложь и казенщина земных по-

клонов! Знаем мы эти поклоны! „Поцелуй в губы и кинжал в сердце“, как в „Разбойниках“ Шиллера. Не люблю, отцы, фальши, а хочу истины!» (14, 83; курсив мой. — П. Ф.). При всей своей стилистической несовместимости эти слова вполне могли бы быть использованы в качестве эпиграфа к монологу великого инквизитора.

Участие Федора Павловича наряду со старцем Зосимой в создании главного эпизода поэмы значительно расширяет его семантику. В мире Достоевского «противоречия вместе живут» (14, 100), в их столкновении рождается истина. Поклон старца Зосимы — своеобразный тезис. Шутовство и бесчинство Федора Павловича — антитезис. Поцелуй Пленника в поэме Ивана — синтез, чреватый многообразными смысловыми возможностями, утверждающий и вопрошающий одновременно: «Поцелуй горит на его сердце, но старик остается в прежней идее» (14, 239). Или, по словам Зосимы, «идея эта еще не решена в вашем сердце и мучает его».

Свою поэму Иван адресовал Алеше, но направлена она была против старца Зосимы. Вспомним, как, измученный «коллекцией фактиков», Алеша спрашивает брата: «Для чего ты меня испытываешь <...> скажешь ли мне наконец?»; и ответ Ивана: «Конечно, скажу, к тому и вел, чтобы сказать. Ты мне дорог, я тебя упустить не хочу и не уступлю твоему Зосиме» (14, 222). Эту задачу Иван постоянно держит в своем уме. Он прекрасно понимает, что смутить Алешу, не имеющего ни жизненного, ни тем более личного мистического опыта, ему



ничего не стоит. Да ведь и вырвал же он из уст Алеши знаменитое «Расстрелять!» и отказ возвести здание мировой гармонии на крови и слезах одного-единственного замученного младенца. И кстати, без особого усилия. Но Алеша, пока еще сам лично слабый, имеет мощную поддержку в лице старца, авторитет которого для него бесспорен. Притом Алеша верит не столько словам, сколько человеку, который их произносит. Он искренне любит своего наставника, и Иван, видя это, предпринимает попытку разрушить силу человеческого обаяния старца.

По замыслу Ивана, его поэма должна разоблачить в глазах Алеши фальшь церковного авторитета. В образе великого инквизитора он преднамеренно искажает лик старца Зосимы. Великий инквизитор несколько старше Зосимы. Для художественности Иван взвинчивает возраст инквизитора аж до девяноста лет. Зосиме в романе только 65, но из-за болезни он, по описанию повествователя, выглядел «гораздо старше, по крайней мере лет на десять» (14, 37). Самой привлекательной чертой старца были его глаза, «небольшие, из светлых, быстрые и блестящие, вроде как бы две блестящие точки» (14, 37). Эти глаза Иван, по-видимому, хорошо запомнил, их блеск ввел он в качестве главной портретной черты в образ инквизитора: «Это девяностолетний почти старик, высокий и прямой, — описывает своего героя Иван, — с иссохшим лицом, со впалыми глазами, но из которых еще светится, как огненная искорка, блеск» (14, 227). Обозначив сходство, Иван тут же придает негативную семантику этой важной детали: «<...> Взгляд его сверкает зловещим огнем» (14, 227).

Портретное сходство Иван закрепляет ситуативным и лексическим. В сцене благословения инквизитором народа Иван буквально называет его «старцем инквизитором» (14, 227). И хотя в этом случае слово «старец» обозначает только лишь возраст, оно не может не провоцировать возникновения в сознании Алеши и другого, церковного своего значения. Примечательно, что дальше Иван будет называть инквизитора только «старик». Возможно, «старец инквизитор» — всего только оговорка, но оговорка, выдающая подлинные мысли Ивана, и весьма вероятно, что это умышленная оговорка. Тем более, что тема старца Зосимы в образе великого инквизитора тут же усилена еще одним ситуативным сходством. Отвечая Алеше на вопрос: «что это такое? <...> Прямо ли безбрежная фантазия или какая-нибудь ошибка старика, какое-нибудь невозможное *qui pro quo?*» (14, 228), Иван отвечает: «Хочешь *qui pro quo*, то пусть так и будет» — и тут же предлагает Алеше подсказанную латинской формулой подмену (воистину Алеша становится «соавтором» Ивана): «Оно правда <...> старику девяносто лет, и он давно мог сойти с ума на своей идее. <...> Это мог быть, наконец, просто бред, видение девяностолетнего старика перед смертью» (14, 228). До реплики Алеши ни о каком бреде умирающего старика и речи не было. Более того, инквизитор был представлен во всей своей силе и могуществе. Умирает же в эти часы другой, вполне реальный старик — старец Зосима. То, что Иван об этом все время помнил, подтверждает прощальная фраза Ивана в конце встречи: «Ну иди теперь к твоему *Pater Seraphicus*, ведь он умирает; умрет без тебя, так еще, пожалуй, на меня рассер-

дишься, что я тебя задержал» (14, 241). Кстати, и это латинское именование, которое использует Иван применительно к старцу Зосиме, очевидно, преследует ту же цель — заставить Алешу отождествить между собой двух стариков.

Возможно, мысль представить Зосиму в образе великого инквизитора, была подсказана репликой отца Паисия в ответ на рассказ Миусова о социалистах-христианах: «То есть вы их (слова парижского начальника сыска. — П. Ф.) прикладываете к нам и в нас видите социалистов? — прямо и без обиняков спросил отец Паисий» (14, 62). Возможно, на эту мысль подтолкнули и некоторые предметы интерьера кельи, в частности, неожиданный и потому, должно быть, привлекающий особое внимание «католический крест из слоновой кости с обнимающею его Mater dolorosa и несколько заграничных гравюр с великих итальянских художников прошлых столетий» (14, 37). Так или иначе, но посещение монастыря, личное знакомство со старцем, его пророческие слова и жесты, исключительная психологическая напряженность встречи и ее драматическая развязка оказались бесценным источником поэмы Ивана Карамазова.

Поэма-импровизация откликается не только на слушателя, но и на всю ситуацию, окружающую ее создателя. Обладающий бесспорным художественным талантом, Иван умело использует тот богатый материал, который предоставляет ему живая жизнь. Будучи автором тенденциозным, он подвергает смелой обработке те черты, жесты, ситуации и детали, которые оказываются в поле его творческого сознания. Попав в контекст идейных спекуляций Ивана, они порой меняют свою семантику, изменяясь согласно поставленному

заданию. В то же время почти всегда сохраняется и их первоначальное значение, что в конечном итоге расшатывает однозначность и прямолинейность замысла. «Поэма твоя есть хвала Иисусу, а не хула... как ты хотел того», — совершенно справедливо восклицает Алеша.

Поцелуй Пленника в девяностолетние уста великого инквизитора, воспринимаемый нами как знак высшего милосердия и пасхального обетования жизни вечной, вовсе не так однозначен для самого создателя поэмы. Помнит же Иван и другой, карамазовский-шиллеровский, смысл этого жеста: «Поцелуй в губы и кинжал в сердце». В системе великого инквизитора — это и может быть только поцелуй Иуды, предателя и отступника: «Ибо если был кто всех более заслужил крестер, то это Ты» (14, 237). Алеша, отсутствовавший за обедом у игумена и не слышавший шиллеровской цитаты из уст Федора Павловича, все-таки как-то догадывается о некой семантической зыбкости финала Ивановой поэмы, особенно когда Иван с грустью произносит: «От формулы „все позволено“ я не отрекись, ну и что же, за это ты от меня отречешься, да, да?» (14, 240) Не желая соглашаться с братом, что «это же вздор <...> ведь это только бестолковая поэма бестолкового студента, который никогда двух стихов не написал» (14, 239), Алеша сам расставляет окончательные акценты. «Алеша встал, подошел к нему и молча тихо поцеловал его в губы» (14, 240). Поцелуй Алеши, этого «херувима» и «ангела», однозначен, в нем нет и тени сомнительного смысла. Алеша в этой сцене уже не слушатель, и даже не «соавтор», он сам становится творцом. Алешиным поцелуем достигается полнота поэмы, но с этого момента перед нами уже другая поэма. Поэма, в которой

свет истины побеждает «темные стогна града» и возвещает миру пробуждение пасхального утра. Его свет проникает и в душу Ивана: «Вот что, Алеша, — проговорил Иван твердым голосом, — если в самом деле хватит меня на клейкие листочки, то любить их буду, лишь тебя вспоминая. Довольно мне того, что ты тут где-то есть, и жить еще не расхочу <...>» (14, 240).

Иван ошибается, если не хитрит, называя Алешин поцелуй «литературным воровством». Алеша ничего не украл, он только вновь «перефразировал своего старца». И «перефразировал» не головой, как брат Иван, а — сердцем. Давешний земной поклон Зосимы в ноги Дмитрию Федоровичу поразил его не меньше других, теперь же ему открылся смысл символического жеста своего наставника, и он уверенно повторил его, придав соответствующую ситуации форму. Поцелуй Пленника в поэме Ивана и поцелуй Алеши имеют один «прототип» — поклон Зосимы. Так Достоевский художественно зафиксировал духовную иерархию героев-идеологов своего последнего великого романа.

Поэма есть плод интеллектуальных экспериментов Ивана Карамазова. В то же время она — результат встречи двух братьев. По выражению Сараскиной, она представляет собой «импровизацию на заданную тему»\* и не состоялась бы без активного участия Алеши. Он — главный адресат поэмы и ее «соавтор». «Великий инквизитор» представляет собой одновременно литературную исповедь Ивана и духовную провокацию. Но поэма бы не состоялась и без противоречивых впечат-

---

\* Сараскина Л. И. Указ. соч. С. 270.

лений Ивана от общения с отцом, с одной стороны, и старцем Зосимой, с другой. Она продолжает кощунственную эскападу старика и полемически заострена против старца. Но не было бы поэмы и без Смердякова. Именно он направил Алешу в трактир «Столичный город» и все то время, пока Иван развивал перед братом отравляющую казуистику великого инквизитора, сидел у него в душе. А ведь Алеша искал иной встречи, он хотел найти Митю, чтобы предупредить надвигающуюся беду, но после речей Ивана напрочь забыл о своей миссии. Поэма оказывается напрямую связанной с убийством Федора Павловича и судьбой Мити. К ней сходятся все сюжетные и метафизические нити «Братьев Карамазовых». Поэма — сердце романа, то самое поле битвы, где дьявол с Богом борется.

Как художественное целое поэма имеет сверхсложную организацию. Она подобна живому организму, состоящему из множества взаимосвязанных друг с другом систем жизнеобеспечения. При этом она сама является частью еще более сложного художественного тела романа. Ни поэма без романа, ни роман без поэмы не могут полноценно существовать, и тем более не могут быть адекватно прочтены и осмыслены. Обращаясь к анализу какого-либо элемента поэмы, мы неизбежно сталкиваемся с необходимостью выявлять его содержательную и эстетическую связь со всем многообразием романного действия «Братьев Карамазовых». «Жест молчания», который использует Достоевский при создании образа Христа в поэме Ивана, также многозначен и вступает во взаимодействие с разными семантическими пластами романа.

Молчание Христа — один из ключевых идейно-структурных элементов поэмы. На этом акцентирует

внимание сам Достоевский. Собственно, монолог великого инквизитора начинается с рефлексии на эту тему. «Не отвечай, молчи. — Приказывает он Пленнику. — Да и что бы Ты мог сказать? Я слишком знаю, что Ты скажешь. Да Ты и права не имеешь ничего прибавить к тому, что уже сказано Тобой прежде» (14, 228). Иван комментирует эту ситуацию в свете критики католичества: «все, дескать, передано Тобою Папе и все, стало быть, теперь у Папы, а Ты хоть и не приходи теперь вовсе, не мешай во времени по крайней мере» (14, 228), но тут же устами инквизитора значительно углубляет проблему: «Имеешь ли Ты право возвестить нам хоть одну из тайн того мира, из которого Ты пришел? — спрашивает его мой старик и сам отвечает Ему за Него, — нет, не имеешь, чтобы не прибавлять к тому, что уже было прежде сказано, и чтобы не отнять у людей свободы, за которую Ты так стоял, когда был на земле. Все, что Ты вновь возвестишь, посягнет на свободу веры людей, ибо явится как чудо, а свобода их веры Тебе была дороже всего еще тогда, полторы тысячи лет назад» (14, 228–229). И Пленник в течение всего монолога инквизитора молчит. В финале поэмы вновь акцентируется тема молчания: «Когда инквизитор умолк, то некоторое время ждет, что пленник его ему ответит. Ему тяжело его молчание. Он видел, как узник все время слушал его проникновенно и тихо, смотря ему прямо в глаза и, видимо, не желая ничего возражать. Старику хотелось бы, чтобы тот сказал ему что-нибудь, хотя бы и горькое, страшное» (14, 239). Ответом стал безмолвный поцелуй в «девяти столетние уста» инквизитора.

К интерпретации этого сюжетного обстоятельства неоднократно подступали исследователи. На сегодняш-

ний день существует целый букет трактовок и мнений. С академической обстоятельностью они представлены в работе В. Казака «Образ Христа в „Великом инквизиторе“ Достоевского»\*. Казак, в свою очередь, ссылается на обзор точек зрения, составленный Людольфом Мюллером, многолетним германским исследователем и комментатором поэмы.

Так, существует позиция богословского оправдания молчания Христа в поэме Ивана. «Очень значительно и верно по евангельской историософии то, что Христос в поэме не говорит ничего. Он только приходит и уходит», — замечает преподобный Иустин\*\*. К. Мочульский считал, что Пленник молчит, так как «Ему не надо оправдываться: доводы врага опровергнуты одним присутствием Того, Кто есть „Путь, Истина и Жизнь“\*\*\*. Сходную точку зрения занимает Мюллер, который видит здесь указание Достоевского на то, что «Христос не столько говорит слово Божие (это могут и пророки, и апостолы, и проповедники, и богословы, и философы, да и сами писатели и поэты), сколько Он Сам — это Слово»\*\*\*\*. С таким взглядом согласен и Казак: «Стоящее в начале Евангелия от Иоанна слово „Логос“ тоже ведь подразумевает не звучащее, привязанное к отдельному языку слово»\*\*\*\*\*, и делает очень важное дополнение: «Во время своего пришествия или в форме видения Хри-

---

\* Казак В. Образ Христа в «Великом инквизиторе» Достоевского // Достоевский и мировая культура. Альманах. Вып. 5. М., 1995. С. 44.

\*\* Преп. Иустин (Попович). Указ. соч. С. 53.

\*\*\* Мочульский К. В. Гоголь. Соловьев. Достоевский. М.: Республика, 1995. С. 534.

\*\*\*\* Мюллер Л. «Легенда о великом инквизиторе» Ф. М. Достоевского. Пер. с нем. Г. Шабалиной // Достоевскиймо. Сб. статей. Калининград, 1995. С. 44.

\*\*\*\*\* Казак В. Указ. соч. С. 44.



стос может нам, людям, что-то сказать, что-то добавить к дошедшему библейскому тексту, но мы, люди, не можем добавить ничего, мы не можем выдумать Христовых слов. В романе Достоевского мы встречаемся не с Христом, а с литературным образом Христа, и последний, если он хочет остаться в рамках достоверного, не может добавить ни единого слова к словам Нового Завета. Если что-либо добавлено, то это не от Христа, а от писателя. Даже в том случае, если бы слова производили впечатление полного согласия с духом дошедших через Новый Завет слов Христа, оставалось бы сомнение»\*.

Мюллер предполагает также, что «за безмолвием Христа стоит и некоторое недоверие, которое Достоевский, писатель с могучей силой слова, испытывает по отношению к слову. Слово, прежде всего и чаще всего, — это средство людей найти свое место в этом мире и самоутвердиться, это орудие евклидова ума. То, что говорит Великий Инквизитор, на уровне евклидова ума трудно опровергнуть»\*\*.

Бердяев истолковывал это обстоятельство с позиций философии свободы: «Положительная религиозная идея не находит себе выражения в слове. Истина о свободе неизреченна. Выразима легко лишь идея о принуждении. Истина о свободе раскрывается лишь по противоположности идеям Великого Инквизитора, она ярко светит через возражения против нее Великого Инквизитора»\*\*\*.

---

\* Казак В. Указ. соч. С. 44–45.

\*\* Мюллер Л. Указ. соч. С. 45.

\*\*\* Бердяев Н. А. Мирозерцание Достоевского // Бердяев Н. А. Собр. соч. Париж: YMCA-Press, 1997. Т. 5. С. 347–348.

Попробуем взглянуть на проблему «молчания Христа» в контексте многоуровневой системы субъектной организации речи в романе. Прежде всего следует определиться с теми содержательными пластами, в пространстве которых функционирует поэма. Здесь есть несколько взаимосвязанных структурных комплексов. Во-первых, это все те аспекты, которые связаны с Иваном как героем-идеологом и формальным автором поэмы, затем — метафизическая данность поэмы, основанная на вечной и неугасающей борьбе зла против Христовой Истины, и, конечно, «через большое горнило сомнений» прошедшая «Осанна» Достоевского.

В духовной драме Ивана «молчание Христа» играет экзистенциальную роль. Как мы знаем с его собственных слов, свою поэму он сочинил примерно за год до встречи с Алешей. Сочинил в форме монолога Великого инквизитора перед Христом. Что побудило его к творчеству? Почему аргументы, вложенные Иваном в уста своего героя, не остались в форме тезисов какой-нибудь публицистической статьи, а потребовали создания именно художественного образа? Очевидно, что атеист, а Иван — атеист, не может существовать без Бога. Кого же ему отрицать, с Кем спорить, Кого свергать? Но атеист, будучи по определению материалистом, не может противостоять *идее* Бога, пустоте. Кому он будет возвращать свой билет (замечательна эта метафора Ивана как характеристика его материалистического мировосприятия)? Атеисту нужен Образ Божий, пусть даже для того только, чтобы Его разбить. Без Него все инвективы и обличения безадресны и бессмысленны. Поэма нужна Ивану для полноты его

бунта. В жизни Ивана нет Образа Божия, и он Его сочиняет.

Однако безверие Ивана зашло слишком далеко. Никакие усилия не помогают ему увидеть Лик Спасителя. Как только Иван делает попытку приблизиться к образу Христа, он лишается всего своего искусства: он не может описать ничего из внешнего облика Христа (при этом находит множество верных слов для инквизитора), ни одной черты Его Лица, ограничиваясь лишь общими указаниями на улыбку «тихого сострадания» и жест благословления. Иван не может даже произнести имени Христа, называя своего персонажа с помощью местоимения и метонимического именованья «пленник». Христос, для него, если воспользоваться бунтарской формулой Розанова, «Темный Лик».

Отвечая на вопрос Алеши, «что это такое <...> прямо ли безбрежная фантазия или какая-нибудь ошибка старика, какое-нибудь невозможное *qui pro quo?*» (14, 228), Иван отшучивается: «Прими хоть последнее <...> если уж тебя так разбаловал современный реализм и ты не можешь вынести ничего фантастического. <...> Это мог быть, наконец, просто бред, видение девяностолетнего старика перед смертью <...>. Но не все ли равно нам с тобою, что *qui pro quo*, что безбрежная фантазия? Тут дело в том только, что старику надо высказаться <...>» (14, 228). Да ведь и Ивану нужно высказаться. Но он лукавит, говоря, что ему все равно. На самом деле он страдает от отсутствия в нем образа Христа. Монолог великого инквизитора — это, конечно, монолог самого Ивана, обращенный к незримому противнику. Именно незримому. Христос Ивану *ни в каком* видении *никогда* не являлся, как, напротив, явится ему впоследствии черт. Иван свой монолог *всегда* вел на-

едине с самим собой. Ему *никто* не отвечал. Он создает поэму, сочиняет великого инквизитора только с тем, чтобы увидеть наконец своего Оппонента. Услышать Его ответ. Но он Его все равно не видит. И что может сказать ему его «безбрежная фантазия»? «Молчание Христа» в поэме — это немота самого Ивана. Немота его сердца, его души.

Но Иван не намерен признаваться в этом. Свою духовную немощь он дерзко обращает в оружие. Молчание — знак согласия. Молчание Христа в поэме, по мысли Ивана, это как бы признание верности слов инквизитора, их неоспоримости. «Да, Ты, может быть, это знаешь», — предваряет свой монолог инквизитор в «проникновенном раздумье, ни на мгновение не отрываясь взглядом от своего пленника» (14, 228), то есть как бы читая в Его лице и находя подтверждение своих слов. Получается, что Христу нечего возразить, Он бессилен перед правдой жизни, открывшейся старику инквизитору. То, что мысль Ивана изначально была таковой, ясно из обстоятельств разговора двух братьев. Свою поэму Иван рассказывает Алеше именно как контраргумент на восклицание брата, что есть в мире Существо, которое «может все простить, всех и вся *и за все*, потому что Само отдало неповинную кровь Свою за всех и за все» (14, 224). «А, это „Единый безгрешный“ и Его кровь! — парирует Иван. — Нет, не забыл о Нем, и удивлялся, напротив, все время, как ты Его долго не выводишь, ибо обыкновенно в спорах все ваши Его выставляют прежде всего. Знаешь, Алеша, ты не смейся, я когда-то сочинил поэму, с год назад. Если можешь потерять сонной еще минут десять, то я б ее тебе рассказал?» (14, 224) Поэма, таким образом, заготовлена как свидетель-

ство против Христа. Его обвинение — в Его молчании-признании.

Ивану, только что вернувшему Творцу свой билет на вход в царство мировой гармонии, необходимо доказать, что ни у кого нет убедительных и веских возражений его правоте. В том числе и у Христа. Христу тоже нечего сказать. Его Христу. Придуманному в часы удушливого одиночества. Угрюмым эвклидовым умом атеиста. По наблюдению Романо Гвардини, Христос Ивана — «это Христос, лишенный всех и всяческих связей, Христос сам по Себе. Он не представляет ни Отца в мире, ни мир перед Отцом. Он не любит мир таким, каков он есть, и не ведет его за Собой к вечному обиталищу. Он — не Посланник и не Спаситель. Он — не посредник между истинным Отцом на небесах и реальным человеком. Он не занимает, собственно, никакой позиции»\*. Более того, *Христос Ивана лишен Креста*. О Евангельских днях Христа Иван говорит словами более чем кощунственными: «ходил три года между людьми пятнадцать веков назад» (14, 226). В поэме Бог не приносил в жертву Сына во искупление грехов человеческих. Напротив, это человечество «жаждет пострадать и умереть за Него, как и прежде» (14, 226). Иван совершает чудовищную подмену, неслучайно Алеша почувствовал во всей этой истории некое «qui pro quo». Ведь он-то именно и указывал Ивану на Крест, а Христос Ивана «не дожил» до Страстной недели и Воскресения, должно быть тоже вышел «на темные стогна града» и рассеялся в неведомость. Такому Христу, действительно, нечего сказать. Да это и вправду не Христос,

---

\* *Гвардини Р.* Человек и вера. Брюссель: Жизнь с Богом, 1994. С. 134.

а «пленник», «узник», и не фантастического кардинала инквизитора, приказавшего ему молчать, а Ивана, запечатавшего ему уста.

Но чудо поэмы в том и состоит, что она не замыкается одной авторской волей. «Главный, центральный тезис поэмы, ее метафизический эффект, ее главное событие состоит в том, что Пленник молчит, а Алеша говорит», — пишет Сараскина\*. И поэма в пространстве романа не ограничена сознанием Ивана. У нее есть слушатель (Алеша) и читатель (всякий, кто взялся прочесть «Братьев Карамазовых»). И есть писатель, который свел их троих во времени и пространстве. И Христос-пленник великого инквизитора — пленник Ивана Карамазова только до поры до времени. Замечательно, что первую же принципиальную поправку к поэме, которая меняет все акценты и вносит ясность, Алеша делает сразу, дослушав монолог инквизитора до конца. Он *называет имя* пленника: «Поэма твоя есть хвала Иисусу, а не хула... как ты хотел того» (14, 237). Как видим, этой же репликой Алеша отделяет замысел Ивана от самой поэмы, которая еще не завершена и продолжает обретать форму и смысл. Произнеся имя пленника, Алеша восстановил полноту Образа во всей его Евангельской силе, и теперь Его молчание обретает новое качество. Это уже не бессильная немота, это говорящее безмолвие неоспоримой Истины. Пленник Ивана должен был признать вердикт инквизитора и сгореть на костре. Став в интерпретации Алеши Иисусом, он опроверг эвклидову диалектику Ивана и безмолвным поцелуем разрушил запоры темницы, доказав Ивану, что есть такое Существо, Которое «может все простить,

---

\* Сараскина Л. И. Указ. соч. С. 286.

всех и вся *и за все*». Молчание пленника было в пользу Ивана, молчание Христа — его опровержением.

Но что побудило Алешу поверить в то, что персонаж поэмы — Христос? Только ли уверения Ивана и те картины чудес, которые представлены в начале поэмы? Почему бы не принять его за Антихриста, ведь были же указания на то, что враг человечества будет являться в мир и смущать народы в облике Христовом. Иван об этом, между прочим, помнит и устами инквизитора оговаривается: «Я не знаю, кто Ты, и знать не хочу: Ты ли это или только подобие Его» (14, 228). А Алеша ни минуты не сомневается. Поэма убедила его. Или, говоря точнее, для Алеши, слушателя-соавтора, поэма теряет всякий смысл, если пленник — не Христос, а «только подобие Его». Иван, возможно, готов принять и «подобие». «Подобие» даже ему предпочтительнее. С «подобием» можно спорить, и его не так страшно разоблачать. Но Алеша слишком верит в силу Христа, чтобы допустить возможность подмены перед лицом таких обвинений. И решающим аргументом в пользу того, что пленник поэмы — это Христос, является его безмолвие. Именно молчание пленника убеждает всех — Алешу, вслед за ним Ивана, и вместе с ним великого инквизитора, что перед ними «Он, это Сам Он <...> это никто как Он» (14, 227), Иисус. Потому что только Христос, Сын Божий может быть адресатом речи инквизитора, и только Христос, Сын Божий может выслушать ее, не вступая в полемику. Любой другой не примет молча крест тех обвинений, которые выдвигает инквизитор, ибо они непосильны для смертного — ни для святого, ни для великого грешника. Они не по силам и Антихристу, слишком гордому, чтобы молчать.

Да Антихрист бы и не попал в темницу — слуга бы признал своего хозяина.

Замечательно, что Алеша, «много раз пытавшийся перебить речь брата» (14, 237), все-таки сдержал себя и дал Ивану произнести всю речь инквизитора целиком, где-то на уровне подсознания угадав, что нерушимое молчание пленника весомее всех его, Алешиных, возражений, что именно в нем концентрируется вся несокрушимая сила ответа, и именно оно есть сущностная составляющая образа, который с каждым словом инквизитора обретает смысловую определенность и законченность. Сдержанность Алеши имеет творческий характер, в ней заключается главная роль младшего Карамазова как соавтора поэмы. Его молчание глубоко содержательно и — созидательно. Во время всего монолога инквизитора оно питалось верой Алеши в силу Христа, и эта вера аккумулировалась в образе пленника, творила его по Образу и Подобию, жившему в сердце Алеши и проступавшему на лице юноши, в которое Иван неотрывно вглядывался, как вглядывался великий инквизитор в лицо пленника. И если в начале своей импровизации Иван мог допустить, что все это бред умирающего старика инквизитора и образ пленника — лишь призрак, «безбрежная фантазия», то в финале в реальности Пленника Иисуса у Ивана нет никаких сомнений. Поцелуй призрака не может «гореть на сердце». А вот образ инквизитора развоплощается на глазах. И опять под точными словами Алеши: «Твой страдающий инквизитор одна фантазия...» И Иван соглашается: «Фантазия, говоришь ты, пусть! Конечно, фантазия» (14, 237). Начиная поэму, Иван хотел убедить Алешу в том, что Христос — лишь фантазия, а реальность — в словах



инквизитора, а закончил полным художественным признанием того, что реальность — Христос, а его великий инквизитор — фантазия.

Но как ни велико участие Ивана и Алеши в создании поэмы, их основная роль в этом процессе — быть проводниками тех духовных энергий, которые пронизывают дела и мысли человеческие от самого начала земной истории. Как писал В. В. Розанов, «лица перемешиваются перед нами, сквозя одно из-за другого, мы забываем говорящее лицо за Инквизитором, мы видим даже и не Инквизитора, перед нами стоит Злой Дух, с колеблющимся и туманным образом»\*. Но и не только. За лицом слушающего мы видим даже и не пленника, а Лик Самого Спасителя, внимающего искусительным словам Злого Духа. Поистине здесь не просто «оригинальные русские мальчики» (14, 213) сошлись, чтобы о «вековых вопросах» говорить, здесь происходит та самая битва, о которой толковал Митя, — здесь «дьявол с Богом борется и поле битвы сердца людей», сердца Ивана и Алеши. Сердце Достоевского. Поэма в пространстве своего метафизического бытия — за пределами скотопригоньевского трактира, вне контекста «Братьев Карамазовых», над «горнилом сомнений» великого русского писателя — в той действительности, где нет ни времени, ни пространства, — есть еще одна попытка, еще одно испытание, еще одно — четвертое? — искушение Христа. Искушение свободой, данной Христом человечеству в Евангельские дни. В делах, словах и помыслах великого инквизитора, порожденных «безбрежной фантазией» Ивана, этого исчадия гения До-

---

\* Розанов В. В. Легенда о Великом инквизиторе // Розанов В. В. Мысли о литературе. М.: Современник, 1989. С. 135.

стоевского, Злой Дух демонстрирует Спасителю тот размах духовного беспредела, которого достигло за девятнадцать веков человечество, осмеливающееся в его «фантастическом» лице повторить — и на этот раз уже сознательно — казнь Сына Божьего. И, испытывая Христа, Злой Дух ждет от Него Слова, Которое положит всему конец. Он жаждет этого Слова, он его провоцирует всеми возможными способами, ибо знает, что это Слово положит конец не только беспределу, но и Царству Христа, ибо это Слово будет означать конец свободы веры человека. Стоит пленнику возразить инквизитору хоть однажды, как тут же инквизитор потеряет свою свободу, которую, несмотря на то что он пошел вслед за «страшным и умным духом, духом самоуничтожения и небытия», он все еще сохраняет, о чем свидетельствует открытый финал поэмы. В молчании Пленника — свобода и спасение инквизитора.

Иван обманывает сам себя, говоря, что «старик остается в прежней идее». Ничего подобного. «Прежняя идея» старика в самом кратком ее выражении звучала как приговор Пленнику: «Завтра сожгу Тебя» (14, 237). Но: «Пленник уходит» (14, 239). И выпустил Его сам инквизитор. По собственной воле. Значит, в нем зародилась уже иная идея, и не только зародилась, но и осуществилась.

Иван лучше других это видит, и стоящий за ним Злой Дух понимает, что вновь посрамлен, что Воля Господня непоколебима и Любовь Его к роду человеческому, в обличии Христа явленная, сильнее любых людских прегрешений.

Сильнее бунта.

Жарче «горнила сомнений».

Поистине, «Великий инквизитор» — произведение, дающее нам основание называть Достоевского именем пророка.

«Поэма готова и создалась прежде всего, как и всегда должно быть у романиста» (22, 7), — писал в январском «Дневнике писателя» за 1876 год Достоевский. Слова эти, сказанные в контексте сообщения о подготовке к работе над романом «о русских теперешних детях, ну и конечно и теперешних их отцах, в теперешнем взаимном их соотношении» (22, 7), несомненно относятся к тому грандиозному замыслу, который лишь частично был воплощен в «Братьях Карамазовых». Частично уже хотя бы потому, что сам писатель планировал продолжение, а в предисловии к роману вполне однозначно объявил: «жизнеописание-то у меня одно, а романов два. Главный роман второй — это деятельность моего героя уже в наше время, именно в наш теперешний текущий момент» (14, 6). Если учесть, что еще в апреле 1876 года Достоевский видел задачу «Дневника писателя» помимо прочего еще и в том, чтобы, «готовясь написать один очень большой роман, <...> погрузиться специально в изучение <...> подробностей текущего» (29<sub>2</sub>, 78), то следует признать, что в январе 1876 года речь шла о «поэме», лежащей в основе второго, «главного» романа. Первый же роман возник, очевидно, в ходе разработки «поэмы», ибо, как признавался в предисловии Достоевский, «обойтись мне без этого первого романа невозможно, потому что многое во втором романе стало бы непонятным» (14, 6).

При интерпретации содержания и проблематики «Братьев Карамазовых» важно постоянно помнить о том, что «поэма готова и создалась прежде всего»,

и первый роман предназначен прояснить суть второго. Иными словами, важно учитывать, что все, о чем повествуется в «Братьях Карамазовых», написано автором, знающим, что произойдет, а точнее, что произошло с главным героем и, возможно, его братьями во втором романе. Ремарки повествователя, напоминающие читателю об этом, систематически встречаются в тексте «Братьев Карамазовых», в наиболее принципиальных местах они даже выделены курсивом.

«Первый же роман произошел еще тринадцать лет назад и есть почти даже и не роман, а лишь один момент из первой юности моего героя» (14, 6), — сообщает в предисловии «От автора» повествователь. Интересное замечание, особенно о том, что это «почти даже и не роман». Так сказать о произведении, которое уже в самом начале планировалось в объеме, превышавшем все, до того написанное Достоевским, а в итоге далеко превысившее и сами эти планы, можно было лишь с намерением обратить на это высказывание особое внимание читателя. И, как представляется, это ключевая фраза предисловия, в том смысле, что в ней предложен ключ к интерпретации и пониманию всех последующих событий романа.

Здесь еще раз и уже окончательно, не декларативно, а в действии, определена система художественных координат романа и дана точка отсчета: «Братья Карамазовы» — первый роман из «жизнеописания» Алексея Федоровича Карамазова, и с этой точки зрения «Братья Карамазовы» действительно «почти даже и не роман». Роль Алеши Карамазова именно как романного героя в этой части жизнеописания на самом деле не очень велика, что, впрочем, не умаляет значимости и «масштаб-

ности», по выражению Романо Гвардини\*, его личности и образа. В критике можно даже встретить упреки в адрес Достоевского по поводу того, как представлен в романе главный герой. Так, К. В. Мочульский писал: «Младший из братьев Карамазовых, Алеша, обрисован бледнее других. Его личная тема заглушается страстным пафосом Дмитрия и идейной диалектикой Ивана. Подобно своему духовному предшественнику князю Мышкину, Алеша сочувствует и со-переживает с другими, но действие романа им не определяется и „идея“ его только намечена»\*\*.

Оставаясь в пределах заданной автором системы художественных координат, неизбежно задаешься вопросом, о каком же «моменте из первой юности» героя идет речь? Есть ли это трагическая гибель его отца, или, может быть, пребывание Алеши в монастыре и общение, а потом расставание со старцем Зосимой? Или встреча с братьями? Подсказка писателя, как мне кажется, все в той же ключевой фразе предисловия, именно в той ее части, в которой задается хронология событий: «тринадцать лет назад». Поскольку все действие романа привязано к жизнеописанию Алексея Федоровича, то и эти тринадцать лет связаны, таким образом, с биографией главного героя. А первое, что сообщает Достоевский о своем герое (это первое предложение персональной главы «Третий сын Алеша»): «Было ему тогда всего двадцать лет» (14, 17). «Тогда» — это тринадцать лет назад.

---

\* *Гвардини Р.* Человек и вера. Брюссель: Жизнь с Богом, 1994. С. 97.

\*\* *Мочульский К. В.* Гоголь. Соловьев. Достоевский. М.: Республика, 1996. С. 536.

Арифметика предельно простая: во втором романе Алеша должно исполниться тридцать три года, иными словами, «Братья Карамазовы» написаны о «первой юности» героя, который главные подвиги совершит, достигнув возраста Христа.

То, что Алеша — герой хриstopодобный, не вызывало сомнений уже и у первых читателей романа. Тенденция Достоевского несомненна. С особой тщательностью и символизмом она представлена в финальной сцене романа. Очевидно, что жизнеописание хриstopодобного героя должно так или иначе соотноситься с жизненным путем Христа, быть, если можно так сказать *евангелиеподобным*. Тогда и ответ на вопрос, о каком «моменте из первой юности» хриstopодобного героя идет речь в романе, нужно искать в Евангелии, среди тех, которые условно можно отнести к событиям «из первой юности» Христа. И еще конкретнее, к событиям, произошедшим до призвания учеников, ибо именно этой сюжетной аллюзией заканчивается роман Достоевского. Таких событий совсем немного, и первое из них после Крещения — это уход в пустыню, искушение дьяволом и преодоление искушения. Вынесение этого евангельского эпизода в интеллектуальный центр романа в главе «Великий инквизитор» позволяет с уверенностью говорить, что главное событие романа следует обозначить как *искушение Алеши*. В пользу этого говорит и тот факт, что в самом начале романа мы находим главного героя в стенах монастыря, или, как еще было принято говорить, в пустыни, а затем, после испытаний, герой вновь возвращается в мир. Примечательно, что именно эта тема — искушение веры — акцентируется, по наблюдению В. Е. Ветловской, и другой христиан-

ской параллелью, которая последовательно проводится в романе, — Житием Алексея человека Божия\*.

Стремясь добиться максимальной ясности, Достоевский включает в состав своего произведения развернутое толкование евангельского эпизода. В своей удивительной поэме интеллеktуал Иван Карамазов символические образы Нового Завета переводит на современный язык: три искушения Христа — это, по его пониманию и пониманию самого Достоевского, искушение чудом, тайной и авторитетом. Поэма Ивана, рассказанная им Алеше, предсказывает Алеше его путь, просвечивает читателю главную коллизию «первого» романа. Искушение чудом, тайной и авторитетом предстоит пройти и Алексею Федоровичу Карамазову. Собственно, этому и посвящена седьмая книга романа «Алеша».

Глава «Тлетворный дух», которой открывается седьмая книга романа, могла бы с полным основанием называться «Соблазн». Словом «соблазн» характеризует атмосферу дня после кончины старца Зосимы повествователь. «Давно уже не бывало и даже припомнить невозможно было из всей прошлой жизни монастыря нашего такого соблазна, грубо разнузданного, а в другом каком случае даже и невозможного, какой обнаружился тотчас же вслед за сим событием между самими даже иноками, — сокрушается он. — Потом уже, и после многих даже лет, иные разумные иноки наши,

---

\* *Ветловская В. Е.* Литературные и фольклорные источники «Братьев Карамазовых» (Житие Алексея человека Божия и духовный стих о нем) // Достоевский и русские писатели. М.: Сов. писатель, 1971. С. 325–354.

припоминая весь тот день в подробности, удивлялись и ужасались тому, каким это образом соблазн мог достигнуть тогда такой степени» (14, 298). Немудрено, что поддался соблазну и Алеша, тем более что искуситель подступил к нему еще до известия о «тлетворном духе».

Смерть старца подействовала на юного героя необычайно. В одночасье чистое сердце его омрачилось. Наутро после кончины старца Зосимы отец Паисий застаёт Алешу в «безгласном», но «горьком» и продолжительном рыдании, с «распухшим от слез, как у малого ребенка» лицом. Монах утешительно обнадеживает юношу: «Полно, сыне милый, полно, друг, <...> чего ты? Радуйся, а не плачь. Или не знаешь, что сей день есть величайший из дней его? Где он теперь, в минуту сию, вспомни-ка лишь о том!» (14, 298) Но Алеша, «ни слова не вымолвив, отвернулся и снова закрылся обеими ладонями» (14, 297). Отец Паисий прощает ему эти слезы: «Христос тебе эти слезы послал», — говорит он, а про себя решает: «Умилительные слезы твои лишь отдых душевный и к веселию сердца твоего милого послужат» (14, 297). Но не все так просто, и утешительная мудрость отца Паисия всего лишь самообман. Слезы Алеши — свидетельство глубокого отчаяния и разочарования в тайне смерти. В этот момент старец умер для него совсем, и Алеша действительно не помнит, «где он теперь». Алеша усомнился в тайне смерти, но тем самым признал необходимость самого принципа тайны.

Известие о «тлетворном духе» толкает Алешу на еще более дерзкий шаг. Он покидает скит почти в гневе и чуть ли не с презрением. Встретивший его в этот момент простодушный отец Паисий, воплощенный



авторитет покойного старца Зосимы, трижды безответно вопрошает юношу. Стремясь удержать его от роковых шагов, отец Паисий апеллирует к тем ценностям, которые проповедовал, в частности, и старец Зосима: «Куда же поспешаешь? К службе благовестят <...> Али из скита уходишь? Как же не спросясь-то, не благословясь?» (14, 305) Но «Алеша вдруг криво усмехнулся, странно, очень странно вскинул на вопрошавшего отца свои очи, на того, кому вверил его, умирая, бывший руководитель его, бывший владыка сердца и ума его, возлюбленный старец его, и вдруг, все по-прежнему без ответа, махнул рукой, как бы не заботясь даже и о почтительности, и быстрыми шагами пошел к выходным воротам вон из скита» (14, 305). Сколько драматизма и безысходности во всех этих жестах Алеши и сколько нигилизма в отношении к авторитету своего «бывшего учителя». Но разочарование Алеши в авторитете старца Зосимы есть, по сути, признание авторитета как принципа. Алеша совсем забыл в этот момент, что «покойный старец <...> привлек к себе многих <...> не столько чудесами, сколько любовью» (14, 299). В этот момент образ любящего старца затмился в сердце Алеши из-за того, что он соблазнился ожиданием чуда. «Если же спросят прямо, — свидетельствует повествователь, — „Неужели же вся эта тоска и такая тревога могла в нем произойти лишь потому, что тело его старца, вместо того, чтобы немедленно начать производить исцеления, подверглось, напротив того, раннему тлению“, то ответу на это не обинуясь: „Да, действительно было так“» (14, 305). Ожидая и не дождавшись чуда, Алеша поклонился и чуду как принципу.

Итак, сам того не осознавая и, конечно же, не желая, Алеша вступил на путь великого инквизитора, ко-

торый поклонился тайне, чуду и авторитету, противопоставив их силе любви Христовой. И, поклонившись вместе с героем Ивановой поэмы этим трем дьяволовым искушениям, осмелился Алеша повторить вслед за Иваном: «Я против Бога моего не бунтуюсь, я только „мира Его не принимаю“» (14, 308). Замечательно, что эта реплика в разговоре с Ракитиным сопровождается той же гримасой, что и на выходе из скита: Алеша вновь вдруг «криво усмехнулся» (14, 308). Следует полагать, что именно это означала и та давешняя усмешка. Только не осмелился тогда еще сказать эти богохульные слова Алеша в глаза отцу Паисию. Но не удержался при Ракитине. Соблазнил-таки Алешу брат Иван.

«Такая минутка» была.

Но та «минутка» была и последней в падении Алеши, и проморгал ее мелкий бес Ракитин. А ведь как старался, как хлопотал! «Тлетворный дух» уже почти коснулся души Алеши, и, может быть, не соблазнил дьявол атаковать Алешу откровенно и в лоб, не призви он в подручные суетливого и глупого Ракитина, его искусительные чары возымели бы результат. Но тут-то и произошло настоящее чудо. В ответ на богоборческие слова Ракитин восклицает: «Что за белиберда?» (14, 308) — и, не поняв, что произошло, продолжает: «Ну довольно о пустяках, теперь к делу: ел ты сегодня?» (14, 309) Что за *дело* для Ракитина, ел ли Алеша или нет? Но в контексте евангельского сюжета — это как раз первое дело для искусителя. Как сказано, Иисус, «постившись сорок дней и сорок ночей, напоследок взалкал. И приступил к Нему искуситель и сказал: если Ты Сын Божий, скажи, чтобы камни сделались хлебами» (Мф 4: 2–3). Ракитин предлагает колбасу и, как

бы спохватившись, замечает: «только ведь ты колбасы не станешь» (14, 309). А когда Алеша соглашается, Ракитин с той же оговоркой предлагает Алеше водки: «Водки-то небось не решишься... Аль выпьешь?» (14, 309). Все завершается приглашением посетить Грушеньку, которое Алеша также принимает. Ракитин ошеломлен, с какой легкостью он добился своего, но Алешей уже больше не руководит отчаяние и боль: поэма Ивана горит в его голове, томит его сердце. За мгновение до появления на сцене Ракитина повествователь специально напоминает: «Не захочу, однако же, умолчать при сем случае и о некотором странном явлении, хотя и мгновенно, но все же обнаружившемся в эту роковую и сбивчивую для Алеши минуту в уме его. Это новое объявившееся и мелькнувшее *некто* состояло в некотором мучительном впечатлении от неустанно припоминавшегося теперь Алешей вчерашнего его разговора с братом Иваном» (14, 307).

Ракитин — слепая игрушка в руках искусителя, он видит только внешнюю сторону событий, только то, что видят его глаза: рощу, тропинку, лежащего на животе Алешу. Ракитин рационален и реалистичен. Со всем иными, мистическими настроениями переполнен Алеша: Злой Дух, великий инквизитор, брат Иван и побеждающий всех их Христос стоят перед его духовными очами, и, проговорив Ракитину кощунственные слова брата Ивана, он отрезвляется. Он со всей отчетливостью осознает, кто явился перед ним в лице незадачливого семинариста-нигилиста, и обретает силу для духовного противоборства.

Не плоть, а дух Алеши искушает Ракитин, когда предлагает ему колбасу и водку. Соглашаясь, Алеша преодолевает искушение духа — искушение авторитетом.

Вспомним, как на первую раздраженную реплику Алеша Ракитин замечает: «Совсем как и прочие смертные стали покрикивать. Это из ангелов-то! Ну, Алешка, удивил ты меня, знаешь ты это, искренне говорю. Давно и ничему здесь не удивляюсь. Ведь я все же тебя за образованного человека почитал...» (14, 308) Если бы в ответ на это замечание Алеша попытался бы вновь вернуться к облику «ангела» и «образованного человека», тут бы он и попался на уловку Злого Духа. Но Алеша, напротив, стал энергично разрушать этот свой образ, обыграв соблазнителя его же фигурами. Кстати, ни колбасы, ни водки, ни страстных женских ласканий Алеша не вкусил, лишь пригубил чуть-чуть шампанского у Грушеньки, ровно один глоток, и, смутясь, оставил бокал. Грушенька же и сама соскочила с колен его, как скоро прознала про смерть старца Зосимы. «Совсем не того ждал» Ракитин, «когда сводил Грушеньку с Алешей; совсем иное случилось, а не то, чего бы ему хотелось» (14, 324), — констатирует в итоге повествователь.

Искушение чудом проходит Алеша в главе «Луковка». Именно так комментирует события непременный их свидетель Ракитин: «Что ж, обратил грешницу? — злобно засмеялся он Алеше. — Блудницу на путь истины обратил? Семь бесов изгнал, а? Вот они где, наши чудеса-то давешние, ожидаемые, совершились» (14, 324). Ракитин, как некоторое время до того пытался заставить Алешу признать в себе «ангела», пытается подтолкнуть его этими словами признать свою способность творить чудеса. Но Алеша уже преодолел «такую минутку», и теперь с каждым часом становится все сильнее: «Перестань, Ракитин, — со страданием в душе отозвался Алеша» (14, 324). Это «Перестань, Ракитин»,

как евангельское «Изыди, Сатана». И действительно, Ракитин после этих слов отступает: «Да черт вас дери всех и каждого! — завопил он вдруг, — и зачем я, черт, с тобою связался! (потрясающая речевая проговорка. — П. Ф.). Знать я тебя не хочу больше отселева. Пошел один, вот твоя дорога!

И он круто повернул в другую улицу, оставив Алешу одного во мраке. Алеша вышел из города и пошел полем к монастырю» (14, 325).

Расставание Ракитина и Алеши почти буквальная ситуативная цитата финала поэмы Ивана: после Христова поцелуя «старик вздрагивает. Что-то шевельнулось в концах губ его; он идет к двери, отворяет ее и говорит Ему: „Ступай и не приходи более... не приходи вовсе... никогда, никогда!“ И выпускает Его на „темные стогны града“. Пленник уходит» (14, 239).

Кстати, тема поцелуя, только иного, не Христова, а Иудиного, звучит и в сцене расставания Ракитина и Алеши. После реплики Алеши «Перестань, Ракитин» тот взрывается: «Это ты теперь за двадцать пять рублей меня давешних „презираешь“? Продал, дескать, истинного друга. Да ведь ты не Христос, а я не Иуда», и ответ Алеши, как тот самый поцелуй Христа в поэме Ивана: «Ах, Ракитин, уверяю тебя, я и забыл об этом, <...> сам ты сейчас напомнил» (14, 325). «Забыл», то есть простил. И хотя Ракитин прямо формулирует: «ты не Христос», Достоевский, сюжетно цитируя далее поэму Ивана, предлагает читателю усомниться в правоте Ракитина. Да и какая может быть вера его словам, тем более что и утверждение Ракитина «я не Иуда» вполне опровергается фактами.

Последнее искушение — тайной — ждет Алешу в главе «Кана Галилейская». С новыми силами, но еще не до

конца осознав, какую битву он выстоял, Алеша возвращается в монастырь ко гробу старца Зосимы. «Душа его была переполнена, но как-то смутно, и ни одно ощущение не выделялось, слишком сказываясь, напротив, одно вытесняло другое в каком-то тихом, ровном коловращении. Но сердцу было сладко, и, странно, Алеша не удивлялся тому. Опять он видел перед собой этот гроб, этого закрытого кругом драгоценного ему мертвеца, но плачущей, ноющей, мучительной жалости не было в душе его, как давеча утром <...> Мысль о тлетворном духе, казавшаяся ему еще только давеча столь ужасною и бесславною, не подняла теперь в нем давешней тоски и давешнего негодования» (14, 325). Алеша стоит на пороге миров иных, и он уже недоступен суете и соблазну.

Евангельские события входят в жизнь Алеши уже не смутными ассоциациями и воспоминаниями, а непосредственно через текст Святого Писания, звучащий ровным, тихим голосом отца Паисия. Постепенно погружаясь в состояние мистического откровения, Алеша и сам переносится в Кану Галилейскую. Но это совсем не та Кана, о которой читает отец Паисий, двухтысячелетней давности, затерянная в долинах Ближнего Востока. Это — вечная Кана, вне времени и пространства. Она всегда есть, и потому она всегда здесь и сейчас. И потому возможно, что за праздничным столом вместе со всеми сидит и старец Зосима, вчера только еще проповедовавший в своей келье. И вечный Гость здесь: «Страшен величием перед нами, ужасен высотой своею, но милостив бесконечно, нам из любви уподобился и веселится с нами, воду в вино превращает, чтобы не пресеклась радость

гостей, новых гостей ждет, новых беспрерывно зовет и уже на веки веков» (14, 327).

Сила любви и вера позволяют Алеше в мистическом прозрении проникнуть под покров тайны, и с этого момента для Алеши больше нет тайны и нет искушения. Алеша прошел через все испытания. Поначалу, как человек, как Карамазов, он дрогнул и поддался на мгновение искушению, но только так, уверен Достоевский, поддавшись и дрогнув, может человек понять и осознать, что с ним происходит, и только после этого либо вновь подняться, либо пасть окончательно. Алексей Карамазов поднялся и вступил в бой с искусителем, и победил, и был призван вместе со старцем на вечный брак в Кане Галилейской, и узрел Христа. И потому с такой убежденностью и силой звучат знаменитые слова повествователя в конце главы, завершающей книгу, посвященную Алеше: «С каждым мгновением он чувствовал явно и как бы осязательно, как что-то твердое и незблемое, как этот свод небесный, сходило в душу его. Какая-то как бы идея воцарялась в уме его — и уже на всю жизнь и на веки веков. Пал он на землю слабым юношей, а встал твердым на всю жизнь бойцом и сознал и почувствовал это вдруг, в ту же минуту своего восторга. И никогда, никогда не мог забыть Алеша во всю жизнь этой минуты. „Кто-то посетил мою душу в тот час“, — говорил он потом с твердою верой в слова свои...» (14, 328)

Эти слова повествователя вновь возвращают нас ко второму, «главному» роману. «На всю жизнь и во веки веков» — это в контексте главы не просто устойчивые словосочетания, а вполне конкретные сроки — на всю земную и после, вечную, загробную жизнь. В свете этих слов и описанных событий никакое «политиче-

ское преступление», никакой «эшафот» попросту невозможен. По всей видимости, жизнеописание Алексея Федоровича Карамазова должно было стать евангелием русского Христа, о пришествии которого так мечтал писатель и к образу которого неоднократно подступал в своих произведениях. Пришествие русского Христа не состоялось. Достоевский умер, не воплотив свой замысел. Сам этот факт достаточно символичен. Не пришли еще сроки. Но сама мечта, само ожидание русского Христа — прекрасны, и, быть может, эта мечта, это ожидание — главное создание Достоевского, дающее всем нам силу и надежду.

Среди персонажей «Братьев Карамазовых» личность Павла Григорьевича Смердякова в равной степени отвратительна и притягательна для читателей. О причинах отвращения, вызываемого этим персонажем, слишком распространяться нет необходимости. Достоевский не пожалел красок, чтобы придать своему герою самый отталкивающий и несимпатичный вид. Тут и внешность «скопца», и туповатая «созерцательность», и пошлость повадок, склонность к демагогии, банальность мышления, претенциозная витиеватость слога, само происхождение Смердякова из «банной мокроты». Наконец, его роль в убийстве Федора Павловича Карамазова. Трудно отыскать в мире Достоевского более неприятную фигуру, чем Смердяков. И в то же время это лицо — одно из ключевых в романе, как в сюжетно-композиционном, так и в идейно-философском плане.

Презираемый всеми, лишенный прав и состояния лакей оказывается, тем не менее, подлинным хозяи-



ном и распорядителем судеб всего семейства Карамазовых. Как такое могло случиться? Почему человек скромных интеллектуальных задатков и мелкой души смог подчинить своей воле таких титанов страстей и мысли, как Иван и Митя, таких опытных и проницательных людей, как старик Карамазов и слуга Григорий? Где источник той силы, которая позволяет Смердякову вводить в заблуждение даже и Алешу Карамазова, этого ангела и херувима?

Фигура Смердякова не обделена вниманием Достоевистов и в целом вполне адекватно описана и истолкована исследователями творчества Достоевского, поэтому, оставляя в стороне уже установившиеся и очевидные на сегодняшний день трактовки, хочу обратить внимание на один, казалось бы частный, аспект художественной характеристики этого персонажа. А именно — на его профессию.

Согласно прихоти Федора Павловича и по некоторым свойствам характера Смердякову предназначено место на кухне. Для обучения поваренному искусству молодой человек специально на несколько лет отправлялся барином в Москву, откуда вернулся готовым специалистом и — полностью сложившейся личностью, со своими тайнами, мечтами и идеалами. Впрочем, последнее мало кого интересовало в Скотопригоньевске, разве что соседскую девушку Марью Кондратьевну.

«Поваром он оказался превосходным» (14, 116).

Со службой справлялся не просто исправно, но даже замечательно, и когда бывало по болезни уступал место Марфе Игнатьевне, то весьма огорчал барина:стряпня Марфы Игнатьевны была Федору Павловичу «вовсе не на руку» (14, 116). Особливо хорошо готовил Смердяков кофий. Федор Павлович, похваляясь перед гостя-

ми, именовал его не иначе как «смердяковским», прибавляя словечко «знатный». «На кофе, да на кулебяки Смердяков у меня артист, да на уху еще, правда» (14, 113), — аттестует своего повара старик Карамазов, приглашая к столу Алешу.

Впрочем, в романе мы совсем не видим Смердякова за работой: то он прохлаждается на скамейке у калитки, то с гитарой в саду балуется. Наверное, и в самом деле для художественного целого романа нет необходимости изображать Смердякова в чаду и дыму кастрюль и сковород. Вполне достаточно краткого указания на его искусность, ибо все остальное читатель и сам способен дорисовать. А заглянуть на кухню к Смердякову есть все основания. Ведь кухня, при всей своей прозаичности, испокон века, с тех пор как человек научился обращаться с огнем, представляет собой энергетический центр любого жилища — будь то лачуга бедняка или блещущий великолепием Версаль. Вся домашняя экономика завязана на ней. Кухня формирует бюджет дома, диктует доходно-расходные статьи, реально контролирует движение финансов. Здесь аккумулируются продовольственные запасы и идет их распределение в соответствии с возможностями и потребностями обитателей дома. На кухне проходит утилизация отходов. Не исключение и дом Федора Павловича.

Полушутливое утверждение, что путь к сердцу мужчины лежит через его желудок, всего лишь частный случай отношений повара с едоком: через желудок путь лежит к самой жизни человека. «Поел Борис Тимофеевич на ночь грибков с кашицей, и началась у него изжога; вдруг схватило его под ложечкой; рвоты страшные поднялись, и к утру он умер, и как раз

так, как умирали у него в амбарах крысы, для которых Катерина Львовна всегда своими собственными руками приготавливала особое кушание с порученным ее хранению опасным белым порошком, — сама собой приходит здесь на ум история «Леди Макбет Мценского уезда». — <...> Дивным делом никому и невдомек ничего стало: умер Борис Тимофеевич, да и умер, поевши грибков, как многие, поевши их, умирают»\*. Не случайно в древнерусском языке слово «живот» равно означало как часть человеческого организма, так и само понятие жизни.

Повар, и Смердяков соответственно, занимает ключевое место не только в хозяйственной, но, если можно так выразиться, и в «политической» жизни дома. В известной степени он обладает или, во всяком случае, может обладать определенным влиянием, а иногда и властью над тем, кто доверил ему свои финансы и здоровье. Если же еще имеет склонность и амбиции, то легко может превратиться хоть в домашнего «серого кардинала», хоть в тирана и деспота. Иными словами, устойчивость и прочность всего жизненного уклада в доме во многом зависит от личности того, кто стоит у кухонного стола — с ножом и поварешкой.

Впрочем, и сама личность повара формируется под воздействием его специальности. В нашем случае это, пожалуй, интереснее всего.

Ведение кухонного хозяйства требует внимания, расчета и знаний. Как известно, каждое блюдо готовит-

---

\* Лесков Н. С. Леди Макбет Мценского уезда // Лесков Н. С. Собр. соч.: В 12 т. М.: Правда, 1989. Т. 5. С. 255.

ся в соответствии с правилами рецепта, определяющего состав и пропорции ингредиентов, порядок их обработки, последовательность закладки, время и способ приготовления. Плюс ко всему то, что в быту называется маленькими секретами, те нюансы технологии, от которых, собственно, и зависит конечный результат. Иными словами, это сложный и трудоемкий процесс. Сложность его повышается в зависимости от характера трапезы: завтрак, обед, ужин, праздничный стол, поминки и т. д. К тому же при составлении меню повар должен учитывать особенности сезона, народные традиции, в известных случаях (например, во время поста) религиозные предписания, наконец, вкусы и пристрастия своих заказчиков. Помимо готовки текущего стола в обязанности повара входит также заготовка долгосрочных запасов. Иными словами, он постоянно находится в процессе анализа целого комплекса разнообразных обстоятельств и принужден повседневно составлять, держать в памяти и контролировать стратегию ведения сложного и многосоставного хозяйства. Его вполне можно уподобить полководцу, находящемуся в боевом походе. Мышлению повара в высшей степени присущи *комбинаторность* и *плановость*.

Из всех повседневных забот по дому, пожалуй, только приготовление пищи может претендовать на право именоваться искусством. Даром что ли Федор Павлович называет Смердякова «артистом». В иные эпохи кулинария оказывалась чуть ли не главным видом творческой деятельности. В том же Риме «времен упадка», например, о котором здесь вполне уместно вспомнить по причине известного внешнего сходства старика Карамзова с «древним римским патрицием» (14, 22). Как

художник из красок создает картину, повар из имеющихся в его распоряжении продуктов готовит блюдо, соблюдая правила рецептуры и повинуюсь вдохновению. Повар, несомненно, личность *творческая*.

И как всякий творец он чувствует себя «коллегой» Бога.

Впрочем, у кулинарного искусства есть своя специфическая особенность. В отличие от всех других художников, которые, как правило, работают с материалами неорганического происхождения или, во всяком случае, полученными в процессе длительной предварительной обработки, повар имеет дело чаще всего с тем, что еще совсем недавно было живым и даже иногда разумным. Растения, животные, рыбы, птицы — вот его исходные материалы. Художник мертвые краски наполняет жизнью, заставляет дышать мрамор и бронзу, из слов и звуков создает почти зримые образы, вызывает из небытия фантомы, наделенные духом и волей. Повар же, напротив, все растущее и дышащее, блеющее и мычащее, летающее и плавающее обращает в неподвижное, безмолвное, мертвое. Зарезать курицу, разделать свинью, выпотрошить рыбу, разбить яйцо, нарезать салат — привычное дело. Прежде чем «сочинить» что-то свое, повар должен уничтожить некое творение Божие. И в этом смысле он уже не «коллега» Бога, он Его противник — «конкурент», не останавливающийся ни перед чем ради достижения цели.

Бог вдохнул жизнь в мертвую глину, преобразив материю Духом истины.

Художник вкладывает в свои творения частицу собственной души. Мир художественных произведений вторичен по отношению к действительности, но в нем

много подлинности и правды. Предметы искусства живут своей особой жизнью, их биографии и судьбы столь же драматичны и причудливы, что и людские.

Повар живую жизнь обращает в косную материю, лишенную каких-либо признаков духовности. Формы, в которые облакает свое творчество повар, условны и, как правило, лишены живого содержания. В то же время они, возникая в процессе разрушения истинных форм бытия, представляют собой пародию на Божье творение и глумление над ним. Гастрономическая эстетика — эстетика *лишения образа*, эстетика без-образного. Создания кулинарного гения предназначены к удовлетворению плотских потребностей. Их жизнь скоротечна и на самом деле представляет собой лишь еще одну ступень омертвления на пути к конечному уничтожению и распаду в абсолютное ничто.

Повар по сути своей — *анти-Демииург*.

Бог создал жизнь. Повар ежедневно посягает на жизнь.

Но ведь не из злого умысла. Без его трудов жизнь земная тоже прекратится. Человек пока еще не научился обходиться без пищи. Для продолжения жизни человеку приходится истреблять живое. Это тоже устроено так по воле Божьей. Как можно упрекать повара в его деятельности?

Да никто и не упрекает.

Его участь трагична. В основе поварской профессии заложен острейший онтологический конфликт, преодоление которого чревато духовными и моральными потерями.

Обыденность процедуры приготовления пищи приглушает чувство, порождает черствость и автоматизм.

Это, пожалуй, самое очевидное и простое следствие кухонного ремесла. Такова психология человека, элементарная защитная реакция. Если повар будет казнить на суде совести при виде каждого куска мяса, он просто сойдет с ума. В большинстве случаев личные потери повара этим профессиональным равнодушием и ограничиваются, более того, за порогом кухни повар может оказаться даже очень сентиментальным человеком.

До поры до времени.

У натур, склонных к метафизической созерцательности, к каким несомненно относится Смердяков, пребывание на кухне обостряет спекулятивные свойства мышления, открывает просторное поле для умствований и гордого вопрошания. Тут и соблазн соперничества с Творцом, и дерзкий вызов всему окружающему миру, и надменная самоуверенность. Вообще, у задумавшегося повара много есть материала для схоластических упражнений и казуистики. Повару по статусу так много позволено в действительности, что в своих фантазиях он может разрешить себе самое небывалое и найти ему обоснование и аргумент, как, например, Смердяков в рассуждениях о подвиге русского солдата Фомы Данилова. Любопытно, что на все кощунственные речи карамазовского повара его приемный отец, слуга Григорий, ничего не находит более резкого и категоричного, чем обозвать его «бульонщиком».

«— Врешь, за это тебя прямо в ад и там, как баранину, поджаривать станут, — подхватил Федор Павлович. <...>

— Насчет баранины это не так-с, да и ничего там за это не будет-с, да и не должно быть такого, если по всей

справедливости, — солидно заметил Смердяков» (14, 118).

Каковы спокойствие и уверенность в рассуждениях об аде и способах приготовления грешников! Знает, что говорит. Да и как не знать. У себя на кухне он сам ежедневно устраивает и созерцает маленький ад. Как никто другой из обычных смертных, повар посвящен в тайны огня и его мистику, он знает его силу и — поведует им. Впрочем, и другие стихии подвластны повару. То, в какие отношения он вступает с ними, покрыто тайной. Кухонное пространство наделено известного рода сакральностью. И духи, которые его населяют, не спешат показываться на свет Божий. Да и самый враг человеческий со времен «Фауста» Гёте навевается в кухню пообщаться с ее обитателями. Похоже, совсем не случайно «русский Фауст» Иван Карамазов вступает в немой сговор с «бульонщиком» Смердяковым, да и тот заприметил его и выделил из всего семейства Карамазовых отнюдь не за красивые глаза. Их отношения устраивает лукавый посредник. Его поддержку чувствует Смердяков и во все остальное время. В его власть себя предает. Иван Федорович, изумленный рассказом Смердякова о подробностях убийства, восклицает: «Ну, тебе значит сам черт помогал!» (15, 66) Смердяков не возражает.

Кулинарное творчество на самом деле есть имитация творческого процесса. Повар в первую очередь исполнитель. Лакей. «Возьмите того-то и того-то, смешайте, влейте, доведите до кипения, отставьте, добавьте, слейте, размешайте, поставьте в холод и т. п.» Конечно, особо талантливые натуры стремятся заявить свою волю, но все-таки даже они бóльшую часть своих произведений создают по чужим рецептам, совер-



шенствуя и разнообразия приправы. *Авторитарность* — естественное качество поварского сознания. Без руководства и указки повару живется одиноко. Скучно. В то же время мышление повара *индуктивно*, оно направлено на развитие, реализацию воспринимаемых идей, особенно императивов. Неслучайно не только у профессиональных поваров, но и у обыкновенных любителей особый интерес вызывают новые рецепты, их хочется поскорее проверить самому, попробовать на вкус новое блюдо. Из профессионального любопытства повар готов пойти даже на известные жертвы.

Теперь, даже бегло рассмотрев человеческие и метафизические аспекты профессии Смердякова, можно вполне оценить замечание повествователя о том, что «поваром он оказался превосходным» (14, 116). За молчанием и внешней убогостью героя скрывается личность отнюдь не бесцветная — пусть равнодушная и циничная, но исключительно хитроумная и расчетливая, внимательная, активная, не без творческого начала, до известной степени послушная, хотя и гордая, самоуверенная, презирующая мир и Его Творца.

Спланированное Смердяковым убийство Федора Павловича можно признать за образец киллерского искусства. Составленный им рецепт совершенен. Разработана разветвленная система участников преступления, для каждого составлена своя «легенда», тщательно структурировано пространство, определены маршруты, синхронизированы графики движения, продуманы улики и собственное алиби. Смердяков спланировал не

только само преступление, но и ход следствия, и судебный процесс, и его итог. В результате его авантюра удалась самым блистательным образом. Даже некоторый сбой в психологии Мити не мог предотвратить конца старика Карамазова.

Впрочем, готовя свое криминальное блюдо, Смердяков забыл одно кулинарное правило. Никакой рецепт не может реализоваться сам собой. Без участия повара. Его роль в убийстве, и притом решающая, была predeterminedена технологией процесса. Уклониться было невозможно. Просто ничего бы тогда не сварилось. Конечно, Смердякову не хотелось самому проливать кровь: слишком брезглив был, чтобы пятнаться, презирал всех участников трагедии без меры, но когда возникла нештатная ситуация, он поступил так, как если бы пришлось обреченного на жаркое телка завалить. «Я тут схватил это самое пресс-папье чугунное, на столе у них, помните-с, фунта три в нем будет, размахнулся, да сзади его в самое темя углом, — рассказывал потом подробности Ивану. — Не крикнул даже. Только вниз вдруг осел, а я в другой раз и в третий. На третьем-то почувствовал, что проломил» (15, 64–65). Что и говорить, профессионал.

Смердяков — типичный представитель духовного подполья, особенно остро ощущающий свое изгойство именно благодаря постоянному пребыванию на черновой работе повара. И как все подпольные герои Достоевского, Смердяков жаждет реванша. Осознавая свою социальную ущербность и беспомощность, Смердяков ищет обходных путей. Не имея прав на власть законную, всеми признанную и открытую, он стремится за-получить пусть тайную власть, но зато непосредствен-

ную и прямую. Кухня, куда он оказался как бы сослан в услужение, становится для него плацдармом боевых действий. Здесь, похоже, открывает он для себя закон, который с такой страстью излагает Иван в своей поэме устами Великого инквизитора: «Пройдут века, и человечество провозгласит устами своей премудрости и науки, что преступления нет, а стало быть нет и греха, а есть лишь только голодные. „Накорми, тогда и спрашивай с них добродетели!“ — вот что напишут на знамени, которое воздвигнут против Тебя и которым разрушат храм Твой. <...> Ты обещал им хлеб небесный, но, повторяю опять, может ли он сравниться в глазах слабого и вечно неблагородного людского племени с земным. <...> С хлебом Тебе давалось бесспорное знамя: дашь хлеб, и человек преклонится, ибо ничего нет бесспорнее хлеба» (14, 230–232).

Очень может быть, что об этом Смердяков и раньше интуитивно догадывался. Ведь была ему изначально предложена деятельность куда более возвышенная и духовная: хотел было Федор Павлович сделать его домашним библиотекарем. Более полярную поварской профессию трудно придумать. Хотя есть в них известное сходство. В книгах содержится пища духовная. Каждая книга — своеобразное интеллектуальное блюдо. Но ведь библиотекарь только обслуживающая фигура, да и то очень специфической части хозяйства. Его участие в делах дома — минимально. Если его не будет, никто и не заметит: раз в месяц пыль стряхнуть всегда найдется кому. Нет, такая участь герою Достоевского совсем не по нему. Писатель тонко чувствует природу смердяковского характера. Смердяков по натуре прагматик. Вполне естественно, что он остается равнодушен и к Гоголю,

и к Смарагдову, и к Священному Писанию. Ни вымышленные характеры, ни исторические труды, ни христианское предание в практическое применение не годятся. «Ну и убирайся к черту, лакейская ты душа» (14, 115), — напутствовал мальчика Федор Павлович, не обнаружив в нем читательского рвения. «Так и закрылся опять шкаф с книгами» (14, 115). А вскоре последовало назначение в кухню.

Смею предположить, что социальная убогость Смердякова не мешает ему лелеять поистине наполеоновские планы. Зря, что ли, он учит французские вокабулы? Да и деньги карамазовские нужны ему для бегства на Запад. «Была такая прежняя мысль-с, что с такими деньгами жизнь начну, в Москве али пуще того за границей, такая мечта была-с <...>» (15, 67). Там, в кипящей революционными событиями Европе, в мутной воде буржуазной демократии заваривается уха будущих диктатур и империй.

— Что горит во мгле?  
Что кипит в котле?  
— Фауст, ха-ха-ха,  
Посмотри — уха,  
Погляди — цари.  
О, вари, вари!..

В едином пространстве русской литературы как не услышать в связи с нашим поваром эти пушкинские строки из «Набросков к замыслу о Фаусте»?

И как не вспомнить ленинского тезиса, о кухарке, которая будет управлять государством.

Все это отнюдь не случайное совпадение метафор.

---

Смердяков — оборотная сторона великого инквизитора. Точнее — его воплощение в конкретно-историческом облике. Без романтических прикрас и самообмана. Великий инквизитор — вдохновенный плод поэтической фантазии, величественный, масштабный и прекрасный, способный своим видом очаровать восторженную душу, пленить воображение. Он достоин поэмы. «Действие у меня в Испании, в Севилье, в самое страшное время инквизиции, когда во славу Божию в стране ежедневно горели костры и

В великолепных автодафе  
Сжигали злых еретиков», —

расписывает Иван, переходя на стихи. На самом деле все намного скромнее: Россия второй половины XIX века, скотопригоньевский трактир, «место у окна, отгороженное ширмами», по соседству «вся обыкновенная трактирная возня», «призывные крики, откупоривание пивных бутылок, стук бильярдных шаров, гудел орган» (14, 208). Единственные мученики в уездном городе — кошки, повешенные жестоким мальчиком. Вместо спора инквизитора с Христом — «контроверза» «за коньячком». Вся реальная действительность против Ивана, и даже его собственный кошмар восстает на него: «Не требуй от меня „всего великого и прекрасного“ <...>, — издевается над Иваном черт. — Воистину ты злишься на меня за то, что я не явился тебе как-нибудь в красном сиянии, „гремя и блистая“, с опаленными крыльями, а предстал в таком скромном виде. Ты оскорблен, во-первых, в эстетических чувствах твоих, а во-вторых, в гордости: как, дескать, к такому великому человеку мог войти такой пошлый черт?» (15, 81)

Смердяков — кошмар Ивана Федоровича наяву.

Великий инквизитор в переводе на язык обыденности.

В известной степени он ведь тоже — творение Ивана, который поначалу «принял было в Смердякове какое-то особенное вдруг участие, нашел его даже очень оригинальным. Сам приучил его говорить с собою, всегда однако дивясь некоторой бестолковости или лучше сказать некоторому беспокойству его ума и не понимая, что такое „этого созерцателя“ могло бы так постоянно и неотвязно беспокоить. Они говорили и о философских вопросах и даже о том, почему светил свет в первый день, когда солнце, луна и звезды устроены были лишь на четвертый день, и как это понимать следует» (14, 242–243). Но черт посмеялся над Иваном: вместо «поэмы» из Смердякова получился «скверный анекдот». «Иван Федорович скоро убедился, что дело вовсе не в солнце, луне и звездах, что солнце, луна и звезды предмет хотя и любопытный, но для Смердякова совершенно третьестепенный и что ему надо чего-то совсем другого. Так или этак, но во всяком случае начало выказываться и обличаться самолюбие необъятное и при том самолюбие оскорбленное» (14, 242–243). Ученик быстро догнал учителя. «Смердяков видимо стал считать себя Бог знает почему в чем-то наконец с Иваном Федоровичем как бы солидарным, говорил всегда в таком тоне, будто между ними вдвоем было уже что-то условленное и как бы секретное, что-то когда-то произнесенное с обеих сторон, лишь им обоим только известное, а другим около них копошившимся смертным так даже и непонятное» (14, 243).

Все то время, пока Иван искушает Алешу своим «бунтом», развивая перед ним диалектику Злого Духа,

лакей Смердяков «сидит» в душе Ивана. «Давеча, еще с рассказа Алеши о его встрече со Смердяковым, что-то мрачное и противное вдруг вонзилось в сердце его (Ивана. — П. Ф.) и вызвало в нем тотчас же ответную злобу. Потом, за разговором, Смердяков на время позабылся, но однако же остался в его душе, и только что Иван Федорович расстался с Алешей и пошел один к дому, как тотчас же забытое ощущение вдруг быстро стало опять выходить наружу. „Да неужели же этот дрянной негодяй до такой степени может меня беспокоить!“ подумалось ему с нестерпимой злобой» (14, 242). Еще бы! Создание претендует быть творцом и предлагает соавторство. «Иван Федорович однако и тут долго не понимал этой настоящей причины своего нараставшего отвращения и наконец только лишь в самое последнее время успел догадаться в чем дело» (14, 243).

Смердяков, будучи человеком практическим, равнодушным к поэзии, мысли Ивана трактует конкретно, по-деловому. Ему нужны понятные рецепты и технологии. Интеллектуальные эксперименты Ивана он воспринимает как готовые инструкции. То, что одному только мерещится, второй воспринимает как свершившийся факт. Как повар, Смердяков готов воплотить в жизнь все, что ему предложит «умный человек» Иван Федорович Карамазов. Поэму переписать в поваренную книгу.

Достоевский прекрасно понимал всю интеллектуальную и духовную мощь, созданного им образа Великого инквизитора: «Мерзавцы дразнили меня *необразованною* и ретроградною верою в Бога. Этим олухам и не снилось такой силы отрицания Бога, какое положено в Инквизиторе и в предшествующей главе, которому ответом служит весь роман» (27, 48). Действительно,

вся художественная структура «Братьев Карамазовых» нацелена на разрушение чар «Великого инквизитора». Непосредственный адресат «поэмы» Алеша борется с ней светом неприятия, ее тайный соавтор Смердяков губит мраком согласия.

«— Инквизитор твой не верует в Бога, вот и весь его секрет!

— Хотя бы и так! Наконец-то ты догадался. И действительно так, действительно только в этом и весь секрет <...>» (14, 238).

«— Это вы вправду меня учили-с, ибо много вы мне тогда этого говорили: ибо коли Бога бесконечно-го нет, то и нет никакой добродетели, да и не надобно ее тогда вовсе. Это вы вправду. Так я и рассудил.

— Своим умом дошел? — криво усмехнулся Иван.

— Вашим руководством-с.

— А теперь стало быть в Бога уверовал, коли деньги назад отдаешь?

— Нет-с, не уверовал-с, — прошептал Смердяков» (15, 67).

В борьбе с поэзией зла Достоевский использует разные средства, в том числе ее перевод на язык «презренной прозы». Он знает — «некрасивость убьет». Романтические фантазии Ивана Федоровича, попав в руки «бульонщика» как кур в ощи́п, в итоге превратились в голый и безобразный трупик идеи, а эстетический пух и перья остались на кухне у Смердякова.

«Запомню», — воскликнул Дмитрий Федорович Карамазов, выслушав поразившую его теорию брата Ивана о вседозволенности в безбожном мире, а точнее, о необходимости зла в жизни неверующего: «чтобы не ослы-



шаться: „Злодейство не только должно быть дозволено, но даже признано самым необходимым и самым умным выходом из положения всякого безбожника!“» — формулирует он для ясности (15, 65). И не только Митя запомнил. Запомнили и читатели. Тут еще отец Паисий свое веское слово вставил: «*Точно так*», что в его устах на самом деле есть гражданская формула церковного «*Аминь*».

Достоевский виртуозно акцентировал этот сюжет в читательском сознании. Более того, по пословице, повторение — мать учения, спустя некоторое время продублировал ситуацию в реплике Ракитина, обращенной к Алеше: «слышал давеча его глупую теорию: „нет бессмертия души, так нет и добродетели, значит, все позволено“. (А братец-то Митенька кстати помнишь, как крикнул: „Запомню!“)» (14, 76). После второго указания, читателю ничего уже не остается, как именно *запомнить* — и, заметим, — именно в лаконичной формуле «все позволено».

Там, в первый раз, когда Миусов излагает мысль Ивана, вокруг еще много различного «рамочного» словесного оформления, иронических эпитетов, вводных, скобок и всякой риторики, много логики и силлогизмов: «Не далее как дней пять тому назад, в одном здешнем, по преимуществу в дамском обществе, он торжественно заявил в споре, что на всей земле нет решительно ничего такого, что бы заставляло людей любить себе подобных, что такого закона природы: чтобы человек любил человечество — не существует во все, и что если есть и была до сих пор любовь на земле, то не от закона естественного, а единственно потому, что люди веровали в свое бессмертие. Иван Федорович прибавил при этом в скобках, что в этом-то и со-

стоит весь закон естественный, так что уничтожьте в человечестве веру в свое бессмертие, в нем тотчас же иссякнет не только любовь, но и всякая живая сила, чтобы продолжать мировую жизнь. Мало того: тогда ничего уже не будет безнравственного, все будет позволено, даже антропофагия. Но и этого мало: он закончил утверждением, что для каждого частного лица, например как бы мы теперь, не верующего ни в Бога, ни в бессмертие свое, нравственный закон природы должен немедленно измениться в полную противоположность прежнему, религиозному, и что эгоизм даже до злодейства не только должен быть дозволен человеку, но даже признан необходимым, самым разумным и чуть ли не благороднейшим исходом в его положении» (14, 64–65). Путано сказано, мутно: тут тебе и «закон естественный», и какой-то небывалый «нравственный закон природы», и еще какой-то «прежний, религиозный» закон — не просто так пришлось Мите все переформулировать. Да и Достоевскому, устами Ракитина, — вслед за тем.

А потом уже и в третий раз, вернув наконец слово самому Ивану, авторизовав, так сказать, в его разговоре с Алешей после «Великого инквизитора»: «А, это ты подхватил вчерашнее словцо, которым так обиделся Миусов... и что так наивно выскочил и переговорил брат Дмитрий? — криво усмехнулся он. — Да, пожалуй: „все позволено“, если уж слово произнесено. Не отрекаюсь. Да и редакция Митенькина недурна» (14, 240).

Вокруг этой формулы — «все позволено» — будут кипеть страсти: и в романе, и среди читателей. Раки-тин, Алеша, Митя, Смердяков да сам черт Ивана Федоровича — все будут волноваться, что такое «все позволено». А там вдруг мадам Хохлакова возьми да

и брякни в разговоре с Алешей, как замечает Достоевский, «кокетливо» улыбаясь: «Простите, что я вас называю иногда Алешей, я старуха, мне все позволено», и для полной бессмыслицы прибавила: «но это тоже потом. Главное, мне бы не забыть про главное» (15, 13). Оказывается, что для мадам Хохлаковой вовсе и не «главное» то, что сводит с ума всех братьев Карамазовых, — что «все позволено». Впрочем, она готова признать свою беспомощность: «Ах, почему я знаю, что теперь главное!» (15, 13)

Намеренно ли Достоевский вдруг так резко приземлил экзистенциальную формулу Ивана, или так само получилось, наверняка сказать невозможно, но, учитывая, как настойчиво он внедряет ее в читательское сознание, следует допустить, что и мадам Хохлакова произнесла ее не из одного кокетства. Тут как бы обозначается некая интерпретационная шкала, привлекающая внимание к самой сути проблемы: что, собственно говоря, позволено, кому и по какому праву? Любопытно поискать ответ на этот вопрос в пределах романного мира «Братьев Карамазовых».

Начнем прежде с уточнения семантического объема слова *позволить*. Современный Достоевскому словарь В. И. Даля дает такое определение: «позваливать что кому, дозволять, извалять, соизволять, разрешать, допускать, дать право или волю делать что. <...> *Противопол.* запретить, заречь, заказать, не велеть, отказать». Иными словами, позволение есть разрешение совершать некие действия и поступки, это коммуникативный акт, предполагающий наличие известного рода

иерархии в отношениях тех, кто в нем участвует, а также некоей системы правил или законов, в пределах которой действуют участники коммуникативного акта. Позволение — действие социальное, не являющееся проявлением каких-либо врожденных качеств отдельного индивида, оно представляет собой одну из форм системы управления или регулирования установленных в обществе взаимоотношений. Позволение есть признание существования известного рода зависимости участников коммуникативного акта друг от друга и от связывающего их между собой закона, правила или обычая. Об этом как раз идет речь в первом случае актуализации концепта в романе.

Говоря о бесчинствах Федора Павловича, рассказчик прибавляет: «Как характерную черту сообщу, что слуга Григорий, мрачный, глупый и упрямый резонер, ненавидевший прежнюю барыню Аделаиду Ивановну, на этот раз взял сторону новой барыни, защищал и бранился за нее с Федором Павловичем почти *непозволительным для слуги* (курсив мой. — П. Ф.) образом, а однажды так даже разогнал оргию и всех наехавших безобразниц силой» (14, 13).

Теперь посмотрим на текст. Наиболее распространенный случай употребления глагола *позволить* в романе связан с формулой речевого этикета «позвольте сказать» и ее вариантов: «позвольте сообщить», «позвольте спросить», «позвольте отрекомендовать», «позвольте досказать», «позвольте пояснить», «позвольте изложить» и просто «позвольте». При этом практически во всех случаях говорящий не сомневается в своем праве высказать свою позицию и не столько испрашивает у собеседника или аудитории разрешения на слово,

сколько обозначает это свое право на высказывание и участие в разговоре. Слово, высказывание, таким образом, оказывается наименее социально регламентированным актом. У Достоевского всем позволено говорить. И говорить практически все. Даже в критических ситуациях, когда говорящий нарушает своими словами установленную норму, он практически остается безнаказанным или не получает должного наказания.

Так, Федор Павлович рассказывает, как однажды неуместно скаламбурил в одном случае: «Приезжаю лет семь назад в один городишко, были там делишки, а я кой с какими купчишками завязал было компаньишку. Идем к исправнику, потому что его надо было кой о чем попросить и откушать к нам позвать. <...> Я к нему прямо, и знаете с развязностью светского человека: „г. исправник, будьте, говорю, нашим так-сказать Направником!“ <...> „Извините, говорит, я исправник и каламбуров из звания моего строить не позволю“. Повернулся и уходит». Тот же Федор Павлович в ответ на свою провокацию в келье старца Зосимы получает от Мити лишь гневную реплику, не более: «Молчать! <...> подождите, пока я выйду, а при мне не смейте марать благороднейшую девицу... Уж одно то, что вы о ней осмеливаетесь заикнуться, позор для нее... Не позволю!» (14, 38) Угроза Дмитрия Федоровича опять-таки остается только речевой формулой, но не действием.

Любопытно, что эта ситуация свободы слова вызывает протест именно у Федора Павловича, который, казалось бы, только тем и живет, что позволяет себе всевозможные речевые жесты и провокации. «Отцы святые, я вами возмущен, — разглагольствует он после

выхода из кельи старца. — Исповедь есть великое таинство, пред которым и я благоговею и готов повергнуться ниц, а тут вдруг там в келье все на коленках и исповедуются вслух. Разве вслух позволено исповедываться? Святыми отцами установлено исповедание на ухо, тогда только исповедь ваша будет таинством, и это издревле. А то как я ему объясню при всех, что я, например, то и то... ну то есть то и то, понимаете? Иногда ведь и сказать неприлично. Так ведь это скандал! Нет, отцы, с вами тут пожалуй в хлыстовщину втянешься...» (14, 82) А ведь практически весь роман есть череда исповедей вслух. Устами своего героя-безобразника Достоевский ставит принципиальный для всей своей художественной системы вопрос. В рамках этой системы, как мы знаем, вопрос звучит риторически, но Достоевский проблематизирует его в «Братьях Карамазовых», так как именно в этом романе главный метафизический конфликт основан на ни чем и ни кем необузданной речевой вседозволенности героев, в конечном итоге приводящей к преступному действию. Федор Павлович точно предчувствует свою гибель оттого, что всем позволено говорить все, что им хочется. Как видим, вполне безобидная на первый взгляд формула речевого этикета в пределах композиционного строения романа играет содержательно значимую роль. Кстати, та реплика Мити в келье у старца, на которую все обратили внимание и запомнили, она ведь именно начинается с возгласа «Позвольте». И никто ему не препятствовал.

Но перейдем от слов к делам. Главная сфера действий, которая регламентируется в романе концептом позволения, связана с отношениями между мужчиной и женщиной. Митя, мы помним, не позволяет отцу касаться его отношений с Катериной Ивановной. Испове-

дуясь Алеше, он вспоминает: «Раз пикник всем городом был, поехали на семи тройках; в темноте, зимой, в санях, стал я жать одну соседскую девичью ручку, и принудил к поцелуям эту девочку, дочку чиновника, бедную, милую, кроткую, безответную. Позволила, многое позволила в темноте. Думала, бедняжка, что я завтра за ней приеду и предложение сделаю (меня ведь главное за жениха ценили); а я с ней после того ни слова, пять месяцев ни полслова» (14, 100–101).

В другом месте, подытоживая историю с эскападой в Мокром, Митя скажет: «Ты думал достиг чего сокол-то? Даже издали не показала. Я говорю тебе: изгиб. У Грушеньки, шельмы, есть такой один изгиб тела, он и на ножке у ней отразился, даже в пальчике-мизинчике на левой ножке отозвался. Видел и целовал, но и только — клянусь! Говорит: „хочешь, выйду замуж, ведь ты нищий. Скажи, что бить не будешь и позволишь все мне делать, что я захочу, тогда может и выйду“, — смеется. И теперь смеется!» (14, 109). Об этом он не только Алеше, но и всем кругом говорить будет: «Смеялись тоже у нас, в трактире особенно, над собственным откровенным и публичным тогдашним признанием Мити <...>, что от Грушеньки он за всю ту „эскападу“ только и получил, что „позволила ему свою ножку поцеловать, а более ничего не позволила“» (14, 364).

Но вот совсем другой герой, битый Дмитрием Федоровичем старик Снегирев, в совсем иных обстоятельствах выражает свою почтительность больной жене: «Но теперь позвольте вас представить и моей супруге. Вот-с Арина Петровна, дама без ног-с, лет сорока трех, ноги ходят, да немножко-с. Из простых-с. Арина Петровна, разгладьте черты ваши: вот Алексей Федоро-

вич Карамазов. <...> Не тот-с Карамазов, маменька, который... гм и так далее, а брат его, блистающий смиренными добродетелями. Позвольте, Арина Петровна, позвольте, маменька, позвольте вашу ручку предварительно поцеловать» (14, 183).

Лиза «позволяет» Алеше себя поцеловать.

Грушенька просится к Алеше на колени: «Нет, в самом деле, неужто позволишь мне на коленках у тебя посидеть, не осердишься?» (14, 315) Она же запрещает Ракитину к себе обращаться фривольно: «Молчи, Ракитка, не понимаешь ты ничего у нас! И не смей ты мне впредь *ты* говорить, не хочу тебе позволять, и с чего ты такую смелость взял, вот что! Садись в угол и молчи как мой лакей» (14, 320). Позже, на суде, Ракитин ей этого не забудет: «Отвечая на известные вопросы насчет Грушеньки, он <...> позволил себе выразиться об Аграфене Александровне несколько презрительно, как о „содержанке купца Самсонова“» (15, 99–100). Калаганов же на следствии, напротив, «об Аграфене Александровне изъяснялся сдержанно и почтительно, как будто она была самого лучшего общества барыня, и даже ни разу не позволил себе назвать ее „Грушенькой“» (14, 451).

А вот Грушенька изобличает Митю: «Предо мной сам виноват, так вот ко мне и привязался, чтобы меня прежде себя виноватой сделать, да на меня на одну и свалить: „ты дескать прежде меня с поляком была, так вот мне с Катькой и позволительно это стало“. Вот оно что! На меня на одну всю вину свалить хочет» (15, 9).

Обыватели, делая предположения об отношениях Катерины Ивановны и Мити, между собой «говорили, что она намерена просить правительство, чтоб ей позво-



лили сопровождать преступника на каторгу и обвенчаться с ним где-нибудь в рудниках под землей» (15, 90). Катерина Ивановна на суде чистосердечно рассказала о своих отношениях с Митей, «что же до членов суда, то Катерину Ивановну выслушали в благоговейном, так сказать даже стыдливом молчании. Прокурор не позволил себе ни единого дальнейшего вопроса на эту тему» (15, 112). «Не позволит» себе дотрагиваться до этой темы и адвокат Фетюкович.

Концепт позволения в сфере отношений мужчины и женщины восходит к ветхозаветному преданию об Адаме и Еве, к истории грехопадения и изгнания из Рая. Актуализация в романе именно этого аспекта предельно ясно обозначает религиозную основу концепта позволения, его не столько социальную, сколько метафизическую сущность. Именно в отношениях мужчины и женщины, позволивших себе проявить свою самость, впервые нарушилась связь человека с Богом, кончилось состояние Любви и стало оформляться состояние Закона. Но преодоление Закона не сулит возврата к Любви. Собственно, к этому выводу и приходит Иван со своей теорией атеизма как источника и условия вседозволенности.

Другой аспект исследуемого концепта, который также имеет очевидную религиозную основу, зафиксирован в романе в отношениях отца и детей. Тема эта, заметим, обозначена одной из первых, в связи с приездом Алеши в родной город: «довольно скоро после обретения могилы матери, Алеша вдруг объявил ему (отцу. — П. Ф.), что хочет поступить в монастырь и что монахи готовы допустить его послушником. Он объяснил при этом, что это чрезвычайное желание его и что испрашивает он у него торжественное позволение, как

у отца» (14, 22–23). И такое позволение Федор Павлович дает, правда в конце скандала в монастыре заявляет, что забирает сына домой. Спустя некоторое время, придя в хорошее расположение духа и успокоившись, он отменяет свое решение: «Образок-то, Божией-то Матери, вот про который я давеча рассказал, возьми уж себе, унеси с собой. И в монастырь воротиться позволяю... давеча пошутил, не сердись» (14, 130). А тогда в монастыре старик сгоряча и Ивана пугнул, хоть и шутовским манером: «Иван Федорович, почтительнейший сын мой, позвольте вам приказать за мною следовать!» (14, 84) Обратим внимание, что во всех случаях присутствует и соответствующая религиозной основе аспекта аранжировка в виде монастырских декораций.

Все, вместе взятое, подготавливает и поддерживает семантическое поле концепта позволения в поэме Ивана «Великий инквизитор», где ему отведена центральная смыслообразующая роль. Перечитаем пристально слова великого инквизитора: «О, мы разрешим им и грех, они слабы и бессильны, и они будут любить нас, как дети, за то, что мы им позволим грешить. Мы скажем им, что всякий грех будет искуплен, если сделан будет с нашего позволения; позволяем же им грешить потому, что их любим, наказание же за эти грехи, так и быть, возьмем на себя. И возьмем на себя, а нас они будут обожать, как благодетелей, понесших на себе их грехи пред Богом. И не будет у них никаких от нас тайн. Мы будем позволять или запрещать им жить с их женами и любовницами, иметь или не иметь детей, — все судя по их послушанию, — и они будут нам покоряться с весельем и радостью. Самые мучительные тайны их совести, — все, все понесут они нам, и мы все разрешим,

и они поверят решению нашему с радостью, потому что оно избавит их от великой заботы и страшных теперешних мук решения личного и свободного. 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). Властители представлены здесь в роли отцов, потакающих своим детям, а главным грехом, за который готовы они взять ответственность, названо прелюбодеяние (и, кстати, речи нет ни о праве на убийство, ни об антропофагии). Можно было бы, конечно, списать эту странность на карамазовскую сексуальную озабоченность автора поэмы, если бы не финальное указание на «сто тысяч страдальцев, взявших на себя проклятие познания добра и зла» (14, 236). Речь однозначно идет о праве не на политическую или социальную, а на высшую, метафизическую власть.

Впрямую это за великого инквизитора доскажет черт Ивана Федоровича: «„Там новые люди“, решил ты еще прошлую весной, сюда собираясь, они полагают разрушить все и начать с антропофагии. Глупцы, меня не спросились! По-моему и разрушать ничего не надо, а надо всего только разрушить в человечестве идею о Боге, вот с чего надо приняться за дело! С этого, с этого надобно начинать, — о слепцы, ничего не понимающие! Раз человечество отречется поголовно от Бога (а я верю, что этот период, параллельно геологическим периодам, совершится), то само собою, без антропофагии, падет все прежнее мировоззрение и, главное, вся прежняя нравственность, и наступит все новое. Люди

совокупятся, чтобы взять от жизни все, что она может дать, но непременно для счастья и радости в одном только здешнем мире. Человек возвеличится духом божеской, титанической гордости и явится человеко-бог. <...>

Вопрос теперь в том, думал мой юный мыслитель: возможно ли, чтобы такой период наступил когда-нибудь или нет? Если наступит, то все решено, и человечество устроится окончательно. Но так как, в виду закоренелой глупости человеческой, это пожалуй еще и в тысячу лет не устроится, то всякому, сознающему уже и теперь истину, позволительно устроиться совершенно как ему угодно, на новых началах. В этом смысле ему „все позволено“. Мало того: если даже период этот и никогда не наступит, но так как Бога и бессмертия все-таки нет, то новому человеку позволительно стать человеко-богом, даже хотя бы одному в целом мире, и уж конечно, в новом чине, с легким сердцем перескочить всякую прежнюю нравственную преграду прежнего раба-человека, если оно понадобится. Для Бога не существует закона! Где станет Бог — там уже место божие! Где стану я, там сейчас же будет первое место... „все дозволено“ и шабаш! Все это очень мило; только если захотел мошенничать, зачем бы еще, кажется, санкция истины? Но уж таков наш русский современный человек: без санкции и смошенничать не решится, до того уж истину возлюбил...» (15, 83–84)

В романной реальности все позволено только одному персонажу — Федору Павловичу Карамазову: вот уж кому нет никакого удержу — даже угрозы и побои Дмитрия Федоровича его не пугают. И Иван, выстроивший свою казуистику, это отлично понимает, неслу-

чайно и говорит Мите, отвечая на главный вопрос романа — коли Бога нет, так все и позволено: «Федор Павлович, <...> папенька наш, был поросенок, но мыслил он правильно» (15, 32). И что же? Какова участь Федора Павловича? Какова крошечная реальность Ивана? Федор Павлович Карамазов выходит, по его теории, человеко-бог. Этот шут и нравственный выродок? Или вот еще один претендент на звание человека-бога — Смердяков, выродок не только нравственный, но и физический, возмечтавший по подсказке Ивана, что «все позволено» и прикончивший своего хозяина и отца, единственного в этом свете своего благодетеля и заступника.

Вседозволенность искажает лик мира сего до безобразия, ввергает в безумие и хаос. И прежний, человеческий закон, юридическое право бессильно предотвратить метафизическую катастрофу, ошибка громоздится на ошибку, каждый просит позволения сказать свое слово, запутывая и без того непростую историю. И только новая иерархия, новая связь может спасти. Как могут, братья Карамазовы — старший и младший, Дмитрий и Алеша, пытаются в эпилоге романа эти новые связи выстроить. С юридической точки зрения готовится новое преступление — побег, но не судебного преследования опасается Митя. Как говорит Алеше Катерина Ивановна: «Он, главное, вас боится, боится, что вы не одобрите побега с нравственной стороны, но вы должны ему это великодушно *позволить*, если уж так необходима тут ваша санкция» (15, 181; единственное раз во всем романе слово «позволить» выделено здесь авторским курсивом!). И Алеша «позволяет», становясь в этот момент главным героем романа.

Когда-то он, в самом начале романа, смиренно просил у отца позволения идти выбранным путем, теперь он сам становится тем, у кого возможно и необходимо испрашивать позволения. Младший из братьев, он становится во главе разваливающегося семейства, и в этом — залог спасения для всех. И вовсе не в нравственной личности Алеши дело, а в его готовности откликнуться на духовные усилия Мити. «Если бы за побег твой остались в ответе другие: офицеры, солдаты, то я бы тебе „не позволил“ бежать, — улыбнулся Алеша. — Но говорят и уверяют (сам этот этапный Ивану говорил), что большого взыску, при умении, может и не быть и что отделяться можно пустяками. Конечно подкупать нечестно даже и в таком случае, но тут уже я судить ни за что не возьмусь, потому собственно, что если бы мне, например, Иван и Катя поручили в этом деле для тебя орудовать, то я, знаю это, пошел бы и подкупил; это я должен тебе всю правду сказать. А потому я тебе не судья в том, как ты сам поступишь. Но знай, что и тебя не осужу никогда. Да и странно как бы мог я быть в этом деле твоим судьей?» (15, 185–186)

Положив в основу романа концепт позволения, Достоевский обнаружил перед читателями сложную, противоречивую, многомерную взаимосвязь всех элементов бытия, их взаимную обусловленность и взаимозависимость, невозможность существования целого вне своего единства и множественности. Разрыв связей, и даже только их надрыв, чреват расползанием всей ткани существования мира.

Но не так-то легко и порвать их, как может показаться на первый взгляд тому, кто считает, что *все позволено*.

«Славу Достоевскому сделала не каторга, не „Записки из мертвого дома“, даже не романы его, по крайней мере не главным образом они, а „Дневник писателя“.

„Дневник писателя“ сделал его имя известным всей России, сделал его учителем и кумиром молодежи, и всех мучимых вопросами, которые Гейне назвал проклятыми»\*.

Даже и сегодня, когда «Дневник писателя» стал неотъемлемой частью духовного наследия Достоевского и его значение никто уже не ставит под сомнение, многие искренне удивятся, прочитав приведенные выше слова современницы писателя. Как это может быть, чтобы славу Достоевского составляли не его романы, а публицистика? Возможно ли вообще подобное сопоставление? Должно быть, современница увлеклась, забылась или просто не понимает, о чем пишет.

Но вот гениальный В. В. Розанов, один из самых блистательных и чутких интерпретаторов творчества Достоевского, размышляет, спустя двадцать пять лет после смерти писателя, над страницами «Дневника писателя»: «<...> Выход почти каждого номера этого „Дневника“ получал значение общественного, литературного и психологического события <...>. Достоевский писал иногда запутанно, темно, трудно, болезненно, почти всегда неправильно, хаотично: но остается вне споров, что когда он входил в „пафос“, попадалась ему надлежащая тема и сам он был в нужном настроении, то он достигал такой красоты и силы удара, производил такое глубокое впечатление и производил такие незабываемые слова, как это не удавалось

---

\* Штакеншнейдер Е. А. Из «Дневника». О Достоевском. // Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников: В 2 т. М.: Худож. лит., 1990. Т. 2. С. 364–365.

ни одному из русских писателей; и имя „пророка“ к нему одному относится в нашей литературе, если оно вообще приложимо или прилагается к обыкновенному человеку»\*.

Достоевский создавал «Дневник писателя» в период расцвета своего художественного таланта, в обстановке, когда он мог впервые за долгие годы относительно спокойно работать над идеологией и формой своих произведений, когда замыслы переполняли его воображение. Он же «вдруг» обращается к публицистической деятельности, предпочтя ее художественному творчеству. Естественным образом возникает вопрос: *загем понадобился Достоевскому «Дневник писателя» как самостоятельное произведение и издание?*

Литература для Достоевского была делом жизни, сутью его личности. И нет биографии Достоевского вне его литературной деятельности, как нет «творческого пути» Достоевского вне его эмпирического существования. Каждый факт биографии становился предметом художественного осмысления\*\*, каждая книга писателя оказывала решительное влияние на его быт и бытие.

Особая сила и действенность произведений Достоевского во многом объясняется как раз тем, что литера-

---

\* Розанов В. В. Памяти Ф. М. Достоевского // Розанов В. В. О писательстве и писателях. М.: Республика, 1995. С. 198.

\*\* Розанов вспоминал, как А. Г. Достоевская рассказывала ему: «Федор Михайлович ужасно любил вставлять в свои романы кусочки действительности, какие нам с ним встречались на жизненном пути... Любил это и весело, по-домашнему, смеялся со мною таким своим вставкам» (Розанов В. В. О происхождении некоторых типов Достоевского (Литература в переплетениях с жизнью) // Розанов В. В. Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского. Лит. очерки. О писательстве и писателях. М.: Республика, 1996. С. 573).



турное творчество было для него не профессией, а самой жизнью: *каждое свое слово Достоевский рассматривал как поступок, совершаемый на виду у людей и у Бога и отдаваемый на суд людям и Богу.*

Учитывая эту особую роль литературы в жизни Достоевского, вопрос, *за чем понадобился ему «Дневник писателя» как самостоятельное произведение и издание*, нужно переформулировать следующим образом: *в чем смысл «Дневника писателя» как поступка?* Прежде всего обратимся к жизненным мотивам и причинам его.

Сразу оставим в стороне аспект бытовой: необходимость зарабатывать деньги. Как уже говорилось ранее, «Дневник писателя» Достоевский создает в пору наивысшей своей популярности как художника и, следовательно, зарабатывать на жизнь мог, работая над очередным романом или повестью. И вообще, в данном аспекте «Дневник писателя» был не единственным и не самым надежным способом получения необходимых для нормального существования писателя и его семьи средств. Хотя, конечно, экономическая сторона вопроса не была для Достоевского последней и существенно повлияла если не на идеологию, то, по крайней мере, на форму издания, а тем самым и на характер повествования, на способ организации и подачи материала, жанровый состав и стиль «Дневника писателя».

В письме к Х. Д. Алчевской от 9 апреля 1876 года Достоевский так объясняет свои действия: «Готовясь написать один очень большой роман, я и задумал погрузиться специально в изучение — не действительно-

сти собственно, я с нею и без того знаком, а подробностей текущего» (29<sub>2</sub>, 78). Этому сообщению Достоевского в исследовательской литературе, посвященной «Дневнику писателя», уделяется особое внимание, оно пользуется исключительным авторитетом и именно к нему восходят все рассуждения как о «вторичности» «Дневника», о его приуготовительной роли, так и о «Дневнике» как «художественной лаборатории» писателя.

Действительно, вне контекста письма данное высказывание звучит вполне однозначно. В то же время есть ряд нюансов, в известной мере смягчающих категоричность этих слов. Как и большинство писем Достоевского, письмо к Алчевской написано сразу, без черновика, и является отражением движения спонтанной мысли, рождающейся в момент писания. Конечно, основные тезисы были продуманы Достоевским заранее: на это указывает и структура письма, написанного как бы по пунктам. Сообщение о целях «Дневника» дано в развитие тезиса о роли подробностей в художественном произведении, который в свою очередь возникает в ответ на упреки в раздробленности и мозаичности первого выпуска «Дневника писателя». В контексте всего тезиса высказывание носит второстепенный характер, что-то вроде примера, пояснения, и в какой-то мере является случайным, на что, в частности, указывает синтаксис данного предложения, а именно вставная конструкция («не действительности собственно, я с нею и без того знаком»), призванная нейтрализовать чуть было не сорвавшееся с пера великого реалиста признание, что он только сейчас принимается за изучение действительности. Конечно, мысль была совсем иная, и Достоевский как мог исправил высказывание. Любопытно, что

эта и подобные ей оговорки вызвали у самого писателя столь явную неудовлетворенность, что он попытался еще раз дезавуировать их, сочинив в конце письма целый абзац оправдательных причин: «к тому же я ужасно не умею писать писем. Простите и за почерк, у меня грипп, болит голова и нынешний день — лом в глазах, потому пишу, почти не видя букв» (29<sub>2</sub>, 79–80).

Грипп у Достоевского в эти дни был, по-видимому, действительно настоящий. Но вот в чем мы позволим себе усомниться, так это в том, что он «ужасно не умеет писать писем». Довериться этому утверждению — все равно что принять за чистую монету последние слова предисловия к «Дневнику писателя» 1876 года, в которых он сокрушается, что «не мастер писать предисловия» (22, 6). Письмо к Алчевской демонстрирует большую искусственность Достоевского в тонкостях эпистолярного жанра. То, чего хотел добиться этим письмом Достоевский, он достиг и сказал в нем все, что хотел сказать. Ведь письмо к Алчевской, несмотря на конкретность личности адресата, было отнюдь не частным посланием. Оно было написано не только и не столько для простодушной преподавательницы Харьковской воскресной школы, но и для более широкого круга читателей. Это, между прочим, почувствовала сама Алчевская, писавшая Достоевскому в ответ: «Мне просто кажется, что я украла у Вас это письмо, что оно относится не ко мне, а к кому-то другому, кто лучше меня, что оно попало ко мне по ошибке»\*. Если мы с этой точки зрения посмотрим на высказывание Достоевского и зададимся вопросом, что в первую оче-

---

\* *Алчевская Х. Д.* Достоевский // *Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников: В 2 т. М.: Худож. лит., 1990. Т. 2. С. 329.*

редь хотел опубликовать писатель, то без труда увидим, что смысловым центром этого высказывания является сообщение о подготовке к написанию нового «очень большого романа».

Письмо к Алчевской от 9 апреля 1876 года действительно носит программный для Достоевского характер. В нем Достоевский на самом деле сказал очень многое о задачах «Дневника писателя», и к этому письму мы будем еще обращаться как к источнику принципиальных сведений о «Дневнике», и именно поэтому не считаем возможным абсолютизировать второстепенное, как мы пытались показать выше, высказывание писателя, почти оговорку, и видеть в нем *все* объяснение «Дневника». Причина, указанная в этих словах Достоевского, конечно, имела место, но, как и в случае с бытовой, не оказывала решающего влияния. Не говоря уже о том, что и вообще «Дневник писателя» как форма «изучения подробностей текущего» не совсем понятна: ведь все эти «подробности текущего» в основном черпались из периодики, а чтение газет и журналов, с вниманием и пристрастием, для Достоевского было делом обычным, если не сказать обыденным. Чем тут мог помочь «Дневник писателя»?!

Столь же дополнительна и роль «публицистического темперамента» Достоевского. Темперамент этот был свойственен писателю во все времена и находил способы заявить о себе в любых литературных формах: и в художественных произведениях в не меньшей степени, чем в публицистических статьях в «Дневнике писателя». Желание же быть независимым от издателя-редактора или направления — это, скорее, средство достижения цели, но совсем не цель. Тем более, что все

равно полной независимости и не было, так как «Дневник писателя», по воле Достоевского, печатался с предварительной цензурой и известные ограничения, компромиссы были неизбежны, что, кстати, и подтверждается историей создания и издания «Дневника писателя» 1876–1877 годов.

5 (17) июня 1875 года Достоевский писал Е. П. Ивановой: «Многоуважаемая и любезнейшая Елена Павловна, пишу Вам из Эмса (близ Рейна), где лечусь от моей грудной болезни здешними минеральными водами. Послали доктора хором и предсказывали самый дурной исход, если не поеду (вроде как с П. М. Леонтьевым, покойником, который тем же самым был болен). В прошлом году мне Эмс помог ужасно, и, конечно, вижу теперь ясно, что если бы прошлым летом не был в Эмсе, то наверно бы прошлою зимою умер. От этой болезни умирают иногда вдруг, от малейшей простуды, от насморка, если уж болезнь овладела до того организмом» (29<sub>2</sub>, 37). Как и положено больному, Достоевский знает о своем недуге все, а самое главное — то, что он может привести к смертельному исходу. И если бы это знание было только теоретическим! Но есть и конкретный пример — Леонтьев, «покойник, который тем же самым был болен». Отсюда и уверенность: «вижу теперь ясно, что если бы прошлым летом не был в Эмсе, то *наверно* бы прошлою зимою умер» (выделено мной. — П. Ф.). Общая тональность письма бодрая, но мысль о возможной скорой кончине, похоже, не дает покоя.

Через пять дней, 10 (22) июня 1875 года, Достоевский делится с женой своими постоянными тревогами:

«Аня, милочка, все думаю о будущем, и о ближайшем и об отдаленном одно: *дал бы Бог веку*, и мы с тобой что-нибудь устроили бы для детей» (выделено мной. — П. Ф.; 29<sub>2</sub>, 45). Еще через три дня, 13 (25) июня 1875 года, снова в письме к жене та же мысль, но выраженная еще более открыто: «Я сегодня видел во сне и Федю и Лилю, и беспокоюсь: не случилось ли с ними чего! Ах, Аня, я об них думаю день и ночь. *Ну умру*, что я им оставлю» (выделено мной. — П. Ф.; 29<sub>2</sub>, 47). Здесь, судя по пунктуации, междометие «ну» синонимично конструкции «а вдруг». Анна Григорьевна в тот год ждала ребенка, а тут как раз в газетах появился слух о том, что Достоевский «тяжело болен». Не желая лишний раз тревожить супругу, Достоевский в последующих письмах из Эмса более не подымает эту тему, напротив, всячески старается успокоить жену, говоря, какую пользу ему приносит лечение водами, хотя никаких видимых изменений в состоянии его здоровья не произошло.

Прошел год. Достоевский снова в Эмсе. И снова его преследует та же мысль. Похоже, она и не оставляла писателя все это время. «На мой *усиленный* вопрос, — сообщает Достоевский жене о консультации у врача (в письме от 9 (21) июля 1876 года), — сказал, что смерть еще далеко и что я еще долго проживу, но что, конечно, петербургский климат, — надобно брать предосторожности и т. д. и т. п.» (29<sub>2</sub>, 93–94). Создается впечатление, что Достоевский едет даже не столько затем, чтобы лечиться, сколько для того, чтобы задать лечащему врачу сакраментальный вопрос. И похоже, уверения доктора не очень убедили писателя. Жене он не стал сообщать свои сомнения. А вот в письме к Л. В. Головиной от 23 июля (4 августа) 1876 года он размышляет

об этом вопросе более откровенно. Рассказывая о встрече с бароном Ганом, Достоевский пишет: «Я сказал ему, что и я тоже приговорен и из неизлечимых, и мы несколько даже погоревали над нашей участью, а потом вдруг рассмеялись. И в самом деле, тем больше будем дорожить тем кончиком жизни, который остался, и право, имея в виду скорый исход, действительно можно улучшить не только жизнь, но даже себя, — ведь так? И все-таки я упорствую и не верю докторам, и хоть они сказали все, хором, что я неизлечим, но прибавили в утешение, что могу еще довольно долго прожить, но с тем непременным, однако ж, условием, чтоб непрерывно держать диету, избегать всяческих излишеств, всего более заботиться о спокойствии нервов, отнюдь не раздражаться, отнюдь не напрягаться умственно, как можно меньше писать (то есть сочинять) и — Боже упаси — простужаться; тогда, о тогда при соблюдении всех этих условий „вы можете еще довольно долго прожить“. Это меня, разумеется, совершенно обнадежило» (29<sub>2</sub>, 111). Тема эта, как видим, настолько занимает Достоевского, что он готов посвятить ей чуть ли не треть письма.

Таким образом, Достоевский решается на издание «Дневника писателя», полностью отдавая себе отчет в том, что жить ему осталось не очень много, и это может быть его *последним* произведением (вспомним: «от этой болезни умирают иногда вдруг», — это написано летом 1875 года). Судя по тому, что Достоевский назначил издание «Дневника писателя» на два года, в таком сроке он был уверен; строя планы на новый «очень большой роман», Достоевский, видимо, рассчитывал на ошибку докторов, на резервы своего организма и на благоприятный исход лечения на водах. В этом раскладе

интересно то, что, будучи романистом, Достоевский пропускает вперед «Дневник писателя». Очевидно, такое решение было принято после долгих раздумий.

В пользу «Дневника» как самостоятельного издания было несколько аргументов различного характера и значимости. Свою роль, безусловно, сыграло то рассуждение, что в случае внезапной смерти неоконченный роман не принесет наследникам значимой прибыли, в то время как художественная публицистика высокого уровня может быть хорошим товаром. Примером того были переиздания сочинений Белинского, Добролюбова, Писарева и других публицистов. Возможно, были и мотивы честолюбивого характера: создать «нечто небывалое доселе в русской литературе»\*. Но все же решающим было не это.

Как представляется, ключ к пониманию «Дневника писателя» содержится в приведенном выше письме к Головиной от 23 июля (4 августа) 1876 года, хотя оно и написано вроде бы совсем по другому поводу: «И в самом деле, тем больше будем дорожить тем кончиком жизни, который остался, и право, имея в виду скорый исход, действительно можно улучшить не только жизнь, но даже себя, — ведь так?» (29<sub>2</sub>, 111) Чуть позже, в подготовительных материалах к августовскому выпуску «Дневника писателя» за 1876 год, Достоевский сформулирует эту мысль еще более определенно: «Бытие только тогда и есть, когда ему грозит небытие. Бытие только тогда и начинает быть, когда ему грозит небытие» (24, 240).

---

\* *Достоевская А. Г.* Воспоминания. М.: Правда, 1987. С. 265.



Замечательно, что в письме к Головиной не только осмысление сложившейся ситуации, но и программа, указание, что делать. «Улучшить». «Улучшить не только жизнь, но даже себя». Особенно важна вторая часть, что подчеркнуто синтаксически. Конструкция «не только... но даже...» дело преобразования, «улучшения» себя ставит на ступень выше по уровню сложности, чем преобразования, «улучшения» жизни вообще.

«Дневник писателя» во всех смыслах оказался идеальной формой реализации многочисленных и разноплановых задач, вставших перед Достоевским в последние годы его жизни. Как печатный орган — это публицистика, направленная на «улучшение» жизни, как дневник — на «улучшение» себя. Иными словами, «Дневник писателя» как слово-деяние направлен не только на «непосредственное участие в формировании действительности»\*, по справедливому замечанию В. А. Туниманова, но и на «формирование» самого себя. В свете этого становится понятным, что имел в виду Достоевский, когда в декабре 1880 года, практически за месяц до своей кончины, писал А. И. Плещееву: «А теперь еще пока только леплюсь. Все только еще начинается» (30<sub>1</sub>, 239).

Но что значит «улучшить»? Улучшить — значит приблизить к идеалу, улучшить себя — приблизиться к тому идеальному образу, который лежит в основе человеческой природы. Для Достоевского это значило одно — приблизиться к Христу, к христианской традиции поведения, воплощенной, по мысли писателя, в устоях жизни

---

\* Туниманов В. А. Публицистика Достоевского. «Дневник писателя» // Достоевский — художник и мыслитель. Сб. статей. М.: Худож. лит., 1972. С. 200.

русского народа. Отсюда и столько размышлений в «Дневнике писателя» 1876–1877 годов о судьбах русского народа, о его современном духовном состоянии, об отношениях между ним и европеизированным русским обществом, частью которого ощущал себя Достоевский. Народоцентризм «Дневника» продиктован отнюдь не абстрактными философствованиями, а живой убежденностью Достоевского в очищающей и просветляющей силе векового опыта народной жизни.

Но «Дневник писателя» — это не только разговор о христианских заповедях и добродетелях, не только руководящее слово. Это одновременно и руководящее дело. «Дневник писателя» 1876–1877 годов — это попытка самому жить по этим христианским заповедям. Именно этим стремлением вызваны к жизни такие характерологические черты «Дневника писателя» 1876–1877 годов, как его *миролюбие* и *практическая направленность*. Достоевский не только формулирует «примирительную мечту вне науки», не только ищет ответа на вопрос, «в чем наша *общность*, где те пункты, в которых мы могли бы все, разных направлений, сойтись?» (29<sub>2</sub>, 79), но и сам пытается реализовать ее: не ввязываясь в полемические баталии, не переходя на личности (и это даже в критике Спасовича и Авсеенко, которые представлены как определенные типы людей, но совсем не как конкретные фигуры), не бранясь и не уязвляя оппонента, разбирая разные точки зрения на вопрос, стремясь найти истину, помогая практическими советами, анализируя «простые, но мудреные» дела (Кронеберга, Каировой, Корниловой, Джунковских).

---

Идея христианского поведения определила всю структуру «Дневника писателя» 1876–1877 годов: идейно-тематическую, жанровую, стилистическую. В этом смысле «Дневник писателя» 1876–1877 годов — самое христианское произведение Достоевского. Ведь, по сути дела, это была не литература, не публицистика как таковая, а самое настоящее *жизнетворчество*. И не случайно так нравился «Дневник писателя» Константину Леонтьеву, считавшему Достоевского не только «даровитым» писателем, но и «полезным»\*, а в «Дневнике писателя» видевшего проявление нравственного здоровья, противопоставляя его романам\*\*.

Практическая направленность «Дневника», стремление «улучшить жизнь и самого себя», объясняет и некоторые моменты издательской политики Достоевского — например, желание издаваться с предварительной цензурой. Традиционно это объясняют тем, что так писателю было привычнее работать, да и не хотелось ему, как в 1873 году, отбывать в случае чего наказание на гауптвахте. Безусловно, эти соображения принимались в расчет. Но главное было в другом. Во-первых, предварительная цензура гарантировала мирные отношения с властями, что для произведения, пропагандирующего всеобщее примирение, было принципиально важно, а во-вторых, это давало возможность приблизиться к самому главному читателю, через которого можно было реально влиять на «улучшение» жизни в России, — к русскому царю. И «Дневник писателя» дей-

---

\* Леонтьев К. Н. О всемирной любви, по поводу речи Ф. М. Достоевского на Пушкинском празднике // О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881–1931 годов. М.: Книга, 1990. С. 16.

\*\* Леонтьев К. Н. Избранное. М.: Рарогъ; Московский рабочий, 1993. С. 303.

ствительно читали при дворе, а с ноября 1876 года наследник цесаревич Александр Александрович стал постоянным «подписчиком» «Дневника». Теперь каждое слово Достоевского было направлено в конкретную цель. И как это Л. П. Гроссману пришла в голову мысль, что Достоевский получил идеологический заказ от Двора, когда очевидно, что в стремлении писателя донести свое слово до верховного правителя заключалась совсем иная цель: объяснить, предсказать, направить. Мечта и дело всех русских писателей, от Ломоносова еще начиная.

На то, что «Дневник писателя» с самого начала был направлен не только на себя и на интеллигентного читателя, но и на читателя, наделенного верховной властью, указывает не только решение издаваться с предварительной цензурой, но и выбранный срок — два года, в которые писатель надеялся (и в своих расчетах не ошибся) завоевать «командные высоты». Показательно, что до тех пор, пока Достоевский не добился внимания августейшего читателя, он не спешил объявлять о самом главном — о своей «примирительной мечте вне науки», суть которой, как уже говорилось выше, «стать русским во-первых и прежде всего», и о всех вытекающих из нее политических действиях в стране и на международной арене. «Идеология автора «Дневника писателя» в значительной мере определила собой направление политики царствования Александра III», — считал К. В. Мочульский\*. Трудно судить, сколь сильное влияние оказал на наследника престола «Дневник писателя», но факт тот, что именно в царствование Алек-

---

\* Мочульский К. В. Достоевский. Жизнь и творчество // Мочульский К. В. Гоголь. Соловьев. Достоевский. М.: Республика, 1995. С. 512.

сандра III входит в силу и получает государственную поддержку в качестве почти официальной идеологии так называемый «новорусский» стиль, призванный возродить традиции допетровской Руси и знаменующий, пусть в специфической форме, поворот просвещенного общества, деятелей культуры и властей лицом к России и русскому народу.

Установка на нормативность повествования и его практическую направленность обусловила такое свойство «Дневника писателя» 1876–1877 годов, как рационализм. Достоевский, всю жизнь боровшийся против «диалектики», столкнувшись с практикой реального жизнестроительства, вынужден был признать необходимость разумного начала в организации духовного бытия личности. В «Дневнике» нет не только случайных тем и сюжетов, но даже и случайных слов. В этом произведении все «просчитано». Ситуация обязывала.

«Дневник писателя» 1876–1877 годов Достоевского дает ключ к пониманию всего творческого пути великого русского романиста, его духовных и историософских исканий. В этом произведении, задуманном как своеобразное духовное завещание и пророчество, вполне обозначились и центральные проблемы творчества Достоевского, и его метод осмысления и решения этих проблем.

В свете «Дневника писателя» 1876–1877 годов и «Пушкинской речи» 1880 года, в которой Достоевский нашел адекватную форму тех идей, которые он попытался развить и донести до соотечественников в 1876–1877 годы, жизненный и духовный путь писателя представляется своеобразным выражением процесса станов-

ления национального самосознания новой России. Достоевский вступил на литературное поприще как представитель социально-психологического направления, вполне соответствовавшего тенденциям развития художественного мышления западноевропейской культуры, а завершал свою деятельность как первый полностью *национальный* русский писатель, указавший России и русскому народу *национальный* путь духовного восхождения к высотам *общечеловеческих* ценностей.

В начале XVIII века Россия пережила культурный шок. Реформы Петра I круто изменили весь уклад средневековой Руси. Своей властной рукой самодержец сломал не только систему государственного управления, но самый быт русских людей. Изменился темпоритм жизни, произошли коренные сдвиги в информационном пространстве, серьезной реформе подверглась картина мира. Радикализм петровских реформ, их стремительность и неотвратимость повлекли за собой глубинные перемены в национальной психологии. Очевидно, дело историков подробно и тщательно исследовать этот вопрос, но априори можно сказать, что русский народ в начале XVIII века перенес жесточайшую психологическую травму, обернувшуюся комплексом неполноценности, утратой национальной самоидентификации и раздвоением «национальной личности».

Весь XVIII век и добрую половину XIX века Россия изживала последствия культурного шока петровских преобразований. Возникновение и развитие «славянофильской» и «западнической» идеологий, их интенсивное интеллектуальное взаимодействие знаменовали новый период в духовной жизни русского общества — период восстановления национального самосознания

и полноты национальной личности. Достоевский оказался тем гением, которому было суждено вернуть русскому человеку его собственное лицо.

Не вызывает сомнений, что Достоевский вплотную столкнулся с проблемой восстановления национальной личности в период своего пребывания в остроге и солдатчине, на собственном опыте пережив весь трагизм раскола духовной целостности нации. Думается, именно тогда Достоевский впервые осознал себя русским человеком, собственно, именно об этом — о процессе национальной самоидентификации писателя и написан рассказ «Мужик Марей». Но тогда же, очевидно, возник перед ним вопрос, почему же он, вполне русский человек, чужд своему народу, почему сторонятся его «мужики Марей», в чем причина этого разлада, и как эту чуждость, этот раскол преодолеть?

Достоевский прекрасно понимал, что эти вопросы касаются не только его лично. Десятки тысяч русских людей были чужды собственному народу. Среди этих десятков тысяч было множество достойных и прекрасных представителей русского народа, людей умных и искренних. Важно было осмыслить это раздвоение нации и предложить, по возможности, путь его преодоления. Если в юношеском своем письме к брату Достоевский формулировал свое жизненное кредо в словах: «Человек есть тайна. Ее надо разгадать, и ежели будешь ее разгадывать всю жизнь, то не говори, что потерял время; я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком» (28<sub>1</sub>, 63), то после каторги и ссылки эти слова должны были измениться так: «Россия есть тайна. Ее надо разгадать, и ежели будешь разгадывать ее всю жизнь, то не говори, что потерял время; я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть русским».

Лишь в конце жизни Достоевский нашел формулу национального согласия, назвав его в «Дневнике писателя» (февраль 1876 года) «необходимым контрактом с народом» (22, 42). Суть этого «контракта» такова: «Мы должны преклониться перед народом и ждать от него всего, и мысли и образа; преклониться перед правдой народной и признать ее за правду, даже и в том ужасном случае, если она вышла бы отчасти и из Четьи-Минеи <...>. Но, с другой стороны, преклониться мы должны под одним лишь условием, и это *sine qua non*: чтоб народ и от нас принял многое из того, что мы принесли с собой» (22, 45). Впрочем, «контракт», предложенный писателем, носил достаточно абстрактный характер и требовал детального разъяснения, что, очевидно, понимал и сам Достоевский, не выставивший эту формулу в качестве основной и единственной. В тот момент существеннее было то, что обе стороны, заключающие «контракт», признавались равноправными, не в юридическом, конечно же, смысле, а в историческом. За каждой из сторон признавалась своя правда, более того, почти утверждалось, что это одна и та же правда, только увиденная разными глазами. Утверждалось, что нация, если и разделена сегодня культурным барьером на две части, тем не менее сохраняет свое единство и, значит, есть возможность преодоления разъединения. «Мы», т. е. образованное общество, по словам Достоевского, «блудные дети, двести лет не бывшие дома, но воротившиеся, однако, все-таки русскими, в чем, впрочем, великая наша заслуга» (22, 45).

Объявив таким образом свои позиции в начале 1876 года, писатель продолжал их отстаивать и развивать, разными путями объясняя своим читателям, что



же такое «русский человек». В январе 1877 года появилась статья «Примирительная мечта вне науки». В ней была сформулирована концепция «национальной личности» русского человека. «Национальная идея русская есть общечеловечность», — утверждал Достоевский. И следовательно, надо всем поскорее стать русскими. Январь 1877 года Достоевским был выбран намеренно: в рассчитанном на два года издания «Дневнике писателя» этот выпуск был композиционно центральным. В то же время читатель был уже в достаточной мере подготовлен для восприятия столь важной для писателя мысли, и можно было надеяться, что пророческое слово не прозвучит в пустоте.

Стать русским во-первых и прежде всего — вот тот завет Достоевского, ради которого, по нашему наблюдению, он и затевал «Дневник писателя» 1876–1877 годов.

«Без сомнения, Достоевский — самое загадочное „неизвестное“ в очень сложном явлении, которое представляет из себя славянская культура»\*.

Человечество не только не «переболело» Достоевским, как каким-нибудь очередным модным увлечением, и оставило его пылиться на полках библиотек в почетном ряду прочих мыслителей и учителей своих, но нашло в нем лекарство и подмогу на многие годы. Если еще в начале XX века герои Достоевского и все его творчество целиком представлялись западному читателю своеобразным откровением о России и привлекали внимание ввиду надвигавшихся на мир революционных потрясений, то к исходу столетия общечеловече-

---

\* Преп. Иустин (Попович). Указ. соч. С. 22.

ский смысл наследия Достоевского стал самоочевидным. Как справедливо пишет американский литературовед Роберт Джексон в предисловии к своей книге «Диалоги с Достоевским»: «Достоевский стал иконой — в известном смысле слова — для самосознания двадцатого века: познать его значит познать самих себя и наше столетие»\*.

В очерке «Пушкин», в статьях «Дневника писателя» Достоевский говорил о «всемирной отзывчивости» русского человека, о его способности понимать чужую культуру как свою собственную. В этой «всемирной отзывчивости» видел Достоевский уникальную черту русского национального характера. Глядя на процесс восприятия творчества Достоевского за пределами России, мы наблюдаем сходную картину, напоминающую зеркальное отражение мысли Достоевского о специфике русского характера. Мы видим замечательную *отзывчивость всего мира на произведения Достоевского, готовность принять их целиком в состав своего духовного капитала*. Ни один другой русский гений не находил в сердцах западных читателей такого сочувствия — ни Пушкин, ни Гоголь, ни Лермонтов, ни Лев Толстой.

Достоевский был православным христианином, мистиком, убежденным сторонником самодержавия и патриотом. Но его слово стало пророческим в равной степени для католиков и иудеев, буддистов и атеистов, прагматиков, демократов, космополитов. Было бы наивным искать объяснение этого парадокса в противопоставлении взглядов Достоевского и его художественного

---

\* Jackson R. L. Dialogues with Dostoevsky: The Overwhelming Questions. Stanford, 1993. P. 1.

творчества. Бесплодность формулы «сильный художник, но слабый мыслитель», некогда бытовавшей в кругах определенного рода литературных критиков в отношении Достоевского, доказана всей историей идейных исканий XX века. «Поистине изумителен ум Достоевского, необычайная острота его ума, — писал Бердяев. — Это — один из самых умных писателей мировой литературы. Ум его не только соответствует силе его художественного дара, но, быть может, превосходит его художественный дар»\*. Художественное творчество Достоевского основывается на его мировоззрении и выражает его с ясностью не меньшей, если не большей, чем публицистика. «Нужно сказать, — отмечал Бердяев, — что „Дневник писателя“ заключает в себе и все основные идеи Достоевского, разбросанные в разных местах. Эти идеи потом с большей еще силой повторяются в его романах»\*\*.

Ввиду всего этого вполне уместно говорить о  *чуде* в приложении к творчеству Достоевского.  *Чудо Достоевского* заключается не столько даже в самом явлении его гения, сколько в том *отклике, какой вызвало его творчество в человечестве*. Все мы свидетели этого чуда.

Но мало быть только свидетелем.

На языке чудес Бог говорит с человеком, давая ответы на его невысказанные вопросы. Нужно уметь постичь явленную в чуде истину.

Нельзя сказать, что феномен повсеместного горячего отклика читателей на творчество Достоевского никогда не вызывал интереса у литературоведов и фило-

---

\* Бердяев Н. А. Указ. соч. С. 224.

\*\* Там же. С. 227.

софов. Более того, есть сложившееся мнение, которое принято большинством исследователей в качестве базового. Суть его в том, что Достоевский, работая с конкретным историческим и национальным материалом, всегда выходил за рамки этого материала, обращаясь к архетипам человеческого существования, разрабатывая те пласты личностного бытия, которые имеют сверхнациональное и внеисторическое содержание. «Достоевский не всегда современен, но всегда вечен, — утверждал преп. Иустин. — Он всегда вечен, когда говорит о человеке, когда мучается проблемой человека, ибо он страстно погружается в человеческие бездны и жадно ищет все то, что в человеке бессмертно и вечно. Он вечен и тогда, когда размышляет о твари, о всякой твари, ибо спускается в глубины пракорней человеческих, корней, которыми всякая тварь укореняется в таинственных глубинах вечности. <...> Вечен он тогда, когда мятежной своей душой переживает историю рода людского, когда пробивается через ее хаос, когда проживает ее ужасную трагедию, ибо *отбрасывает ее проходящий, временный, антропоцентрический смысл истории и усваивает бессмертный, везный и богозеловезеский*»\* (выделено мной. — П. Ф.). Искусство диалектического сочетания конкретного и вечного позволило Достоевскому придать характерам своих героев полноту и жизненную убедительность. «Если всякий гений национален, а не интернационален, и выражает всечеловеческое в национальном, то это особенно верно по отношению к Достоевскому, — писал Бердяев. — Он характерно русский, до глубины русский гений, самый русский из наших великих писателей, и вместе с тем наиболее все-

---

\* Преп. Иустин (Поповиз). Указ. соч. С. 13.

человеческий по своему значению и по своим темам»\*. Справедливый сам по себе тезис этот тем не менее мало что дает для понимания *туда Достоевского* и его осмысления.

Некоторая подсказка есть в размышлениях Германа Гессе над романом Достоевского «Братья Карамазовы», в его трактовке образа семейства Карамазовых. «Как мне представляется, — писал Гессе в 1919 году в эссе «Братья Карамазовы, или Закат Европы», — в произведениях Достоевского, а всего сильнее в „Братьях Карамазовых“ с невероятной отчетливостью выражено и предвосхищено то, что я называю „Закатом Европы“. В том факте, что именно в Достоевском — не в Гете и даже не в Ницше — европейская, в особенности немецкая, молодежь видит теперь своего величайшего писателя, я нахожу что-то судьбоносное. <...> Идеал Карамазовых, этот древний, азиатский оккультный идеал *назигнает становиться европейским, назигнает пожирать дух Европы*»\*\* (выделено мной. — П. Ф.). И в другом месте, чуть ниже: «Русский человек (такой, каким его изобразил Достоевский. — П. Ф.) давно уже существует, причем существует и за пределами самой России; *он правит половиной Европы*, и грохот вызывавшего столько опасений взрыва был достаточно слышен в последние годы всюду»\*\*\* (выделено мной. — П. Ф.). Гессе говорит о том, что в европейце XX века происходит процесс изменения той модели личности, которая складывалась веками, и вектор этого сдвига указывает на Восток. Иными словами, то, что испокон века считалось особенностью рус-

---

\* Бердяев Н. А. Указ. соч. С. 210–211.

\*\* Гессе Г. Братья Карамазовы, или Закат Европы. Пер. с нем. Ю. И. Архипова // Гессе Г. Письма по кругу. М.: Прогресс, 1987. С. 104.

\*\*\* Там же. С. 107.

ского национального характера, начинает обозначаться в характере европейца, и Достоевский своим гениальным творчеством дает европейцу ключ к самопознанию. Не сверхнациональное и вневременное в романах Достоевского является всечеловеческим, а именно национальное и конкретно-историческое. То, что было сугубо национально русским, *благодаря Достоевскому* становится всечеловеческим. Творчество Достоевского — это своеобразное зеркало для западного человека в XX веке именно потому, что *западный мир в XX веке сильно «обрусел»*.

Речь, конечно, идет не о каких-то национальных (и уж тем более не этнографических) мутациях на европейском континенте, а об изменениях в ментальном строе личности европейца. Обратимся еще раз к мысли Германа Гессе. Вот как он определяет понятие «русский человек», опираясь на образы романов Достоевского (не только «Братьев Карамазовых», но и «Преступления и наказания», «Идиота», «Подростка»): «Это человек, который рвется прочь от противоположностей, от определенности свойств, от морали <...>. Этот человек ничего не любит и любит все, он ничего не боится и боится всего, он ничего не делает и делает все»\*. «К нему не применима европейская, то есть твердая морально-этическая, догматическая, точка зрения. В этом человеке внешнее и внутреннее, добро и зло, Бог и сатана неразрывно слиты»\*\*. Иными словами, «русский человек», как его увидел Гессе в героях Достоевского, представляет собой неоформленный душевный материал, готовый откликнуться на любые интеллектуальные, этические и религиозные вызовы. В нем, говоря уже

---

\* Гессе Г. Указ. соч. С. 106–107.

\*\* Там же. С. 106.

словами самого Достоевского, «противоречия вместе живут», «тут дьявол с Богом борется». По сути дела, «русский человек», в определении Гессе, это — «человек катастрофы»\*.

XX век и был веком катастроф.

Он стал впечатляющим финалом долговременного цивилизационного кризиса, в который Европа вступила в конце XVIII века, начертав на знаменах Великой французской революции лозунг «Свобода. Равенство. Братство». Те социальные потрясения, которые охватили западный мир, имели под собой не только экономические основания. Возникший в те же годы романтизм засвидетельствовал порыв европейского человека к раскрепощению духовному, к обновлению этических и поведенческих норм. В действие пришли какие-то глубинные силы человеческой природы, казалось бы уже покоренные и обузданные многовековыми усилиями культуры. Запах крови, пролитой под гильотиной, пробудил в европейце древнейшие инстинкты. Великая авантюра Наполеона символизировала готовность европейского человека порвать паутину здравого смысла и сухого расчета. Поостыв в «Русской кампании» 1812 года от бурного романтического начала, XIX век в менее варварских формах продолжил ревизию установлений, табу и догм, столетиями определявших духовный облик Европы. Маркс, Дарвин, Фрейд к концу столетия довершили разгром старого мира.

И он рухнул в пропасть Первой мировой войны.

«Все — в человеке! Все — для человека!» — прозвучал на заре столетия боевой клич нового язычества.

---

\* Гессе Г. Указ. соч. С. 107.

Интеллектуальные эксперименты XIX века, гипертрофировавшие до уродства гуманистические идеалы великих деятелей Возрождения, в XX веке обернулись почти сорокалетней «кровавой баней»: выстрел в Сараево, пробудивший августовскую катастрофу 1914 года, и атомная бомбардировка Хиросимы и Нагасаки в августе 1945-го — вот те вехи, между которыми горячий бред Раскольникова стал повседневной жизнью всего человечества: «Целые селения, целые города и народы заражались и сумасшествовали... Не знали, кого и как судить, не могли согласиться, что считать злом, что добром. Не знали, кого обвинять, кого оправдывать. Люди убивали друг друга в какой-то бессмысленной злобе. Собирались друг на друга целыми армиями, но армии, уже в походе, вдруг начинали сами терзать себя, ряды расстраивались, воины бросались друг на друга, кололись и резались, кусали и ели друг друга».

Но почему именно в романах русского романиста XIX века впервые грозно зазвучало предупреждение о надвигающихся изменениях в европейской цивилизации? И почему это предупреждение воплотилось в образе «русского человека»? Для Гессе этот вопрос был не актуален. В явлении Достоевского он видел чудесное знамение и силился его разгадать. Верно обозначив своеобразие душевного мира героев Достоевского, Гессе ошибочно интерпретировал его природу. Причину неформленности души «русского человека» он видел в том, что «русский человек» является своеобразным посредником между двумя мирами — Западом и Восто-



ком, Европой и Азией. Этот дуализм представлялся ему исконной национальной особенностью русских. Это не совсем так. Раздвоенность «русского человека» — результат неожиданного исторического парадокса, явление нового времени, и именно поэтому Достоевский столь созвучен всей западной культуре.

По сложившемуся стереотипу, русская цивилизация в течение нескольких веков развивалась самостоятельно и в известном смысле «отставала» от Европы. В начале XVIII века усилиями Петра Великого, который, по словам Пушкина, «Россию вздернул на дыбы», средневековая Русь получила «ускорение». Реформы Петра I круто изменили весь уклад прежней жизни. Своей властной рукой самодержец сломал не только систему государственного управления, но самый быт русских людей. Изменился ритм жизни, произошли коренные сдвиги в информационном пространстве, серьезным коррективом подверглась картина мира, решительные обновления постигли грамматические нормы и словарный состав русского языка. Радикализм петровских реформ, их стремительность и неотвратимость повлекли за собой глубинные перемены в национальной психологии. В начале XVIII века русский народ перенес жесточайшую психологическую травму, обернувшуюся комплексом неполноценности, утратой национальной самоидентификации и раздвоением «национальной личности». Когда в Европе заблистали еще только первые зарницы грядущих перемен, Россия уже почти целое столетие находилась в состоянии цивилизационного кризиса. «Догоняя» Европу, Россия, на самом деле, шла значительно впереди нее.

К середине XIX века, когда Достоевский вступил на литературное поприще, тип кризисной личности в Рос-

сии уже вполне сформировался, и русский писатель с гениальной художественной выразительностью воплотил его в своих героях. «Эти люди, — по точному наблюдению Гессе, — отличаются от других, прежних людей порядка, расчета, ясной положительности, в сущности лишь тем, что они столько же живут внутри себя, сколько вовне, тем, что у них вечные проблемы с собственной душой»\*. Но Достоевский не только запечатлел черты человека кризисной эпохи, но и предложил свой взгляд на преодоление кризиса.

Все творчество Достоевского заключает в себе огромный положительный потенциал строительства личности нового человека. Более того, — и это, должно быть, самое важное, удивительное и актуальное в наследии Достоевского, — он, наряду с образами героев кризисного типа, вывел на страницах своих произведений фигуры нового, посткризисного строя личности. Он не только указал на *возможность* преодоления кризиса, но и на *реальность* его преодоления.

В судьбах Сони Мармеладовой, князя Мышкина, Шатова, Аркадия Долгорукова, Алеши Карамазова, Смешного человека Достоевский представил путь — долгий, мучительный, тернистый — выхода из состояния смуты и отчаяния. Это путь любви и веры.

С особой отчетливостью видна сегодня плодотворность и спасительность того взгляда на мир, который проповедовал Достоевский: «вне науки», «со Христом, нежели с истиной», даже «если б кто мне доказал, что Христос вне истины, и действительно было бы, что истина вне Христа». Только такой, нравственный взгляд на мир, когда шкала ценностей располагается не по гори-

---

\* Гессе Г. Указ. соч. С. 109.

зонтали, между правыми и левыми, Западом и Востоком, христианами и мусульманами, а по вертикали — между верхом и низом, Добром и Злом, Богом и дьяволом, — только такой взгляд способен предотвращать катастрофы, только он дает шанс на будущее.

*Чудо Достоевского* — повсеместное признание обжигающей истинности его наследия, — говорит нам о наступлении времени, когда человечество, все еще отягощенное многочисленными пороками (в наше время обретающими новые формы и масштабы), тем не менее выбирается на путь *восстановления* исконного своего облика.

Метафизический сюжет всего творчества Достоевского есть сюжет евангельской притчи о блудном сыне. Этот сюжет, как показывает нам *чудо Достоевского*, стал и продолжает оставаться для человечества самым актуальным. Вопреки кажущемуся накоплению зла в мире общая тенденция развития человечества идет в ином, положительном направлении. Еще предстоит много испытаний и усилий. Всплеск агрессии и насилия на европейском континенте в конце XX века, «американская трагедия» 11 сентября 2001 года и последовавшие за ней скоростные «акции возмездия» на Ближнем Востоке показывают, что Зло не намерено просто так отдавать свои позиции. И, однако же, силы добра будут неизменно пребывать. Человечество выйдет из духовного кризиса с устойчивым иммунитетом ко Злу.

*Чудо Достоевского* дано нам не только как знак надежды, но и как *свидетельство* неизбежной окончательной победы Добра в человеке. Достоевский верил, что даже в самом закоренелом преступнике, в самом падшем и грешном человеке жив идеал вечного первообраза, по которому он сотворен.

*Чудо Достоевского* показывает, что и в человечестве, несмотря на все трагические ошибки и заблуждения, жив тот духовный идеал, который и составляет весь смысл жизни на земле.

Стоит только это осознать, и тогда, как писал Достоевский, — «Золотой век в кармане».

Искусство Достоевского существует уже более ста пятидесяти лет. Оно возникло на заре эпохи глобальных изменений в жизни человечества. Как никто из его современников, Достоевский остро чувствовал надвигающуюся на мир эпоху радикальных преобразований, явственно видел нарастание кризиса цивилизации, и хотя его герои угадывали в современности черты будущих катастроф, вряд ли они, вместе со своим создателем, могли до конца поверить в то, что их болезненные видения воплотятся в жизнь с детальной точностью, многократно усилившись и усложнившись.

Искусство Достоевского прошло через эти сто пятьдесят лет, не только не потеряв своего значения и смысла, не утратив силы художественного воздействия, но более того — оно утвердилось как главенствующее и наиболее адекватное вызовам времени, о чем свидетельствует опыт рецепции творчества Достоевского в искусстве, философии, социологии и других гуманитарных дисциплинах в XX веке. Интеллектуальный отклик человечества на произведения Достоевского поистине грандиозен.

Какова будет судьба наследия Достоевского в XXI веке, сегодня сказать трудно. Человечество вновь переживает состояние глубинной перестройки, и если XX век

был веком социально-политических метаморфоз, то в XXI веке человек оказался на пороге перестройки интеллектуальности, связанной с преобразованием информационной среды. Те глобальные изменения, которые происходят в последние десятилетия в этой области, накладывают свой отпечаток на все виды интеллектуальной деятельности человека, в том числе и на такую специальную, как восприятие художественного произведения, и еще конкретнее — литературного текста. Чтение Достоевского предполагает эстетическую сосредоточенность, тогда как современное информационное пространство формирует дискретность и хаотичность восприятия и потребления образов.

Другой порог, который отделяет мир современного читателя от Достоевского, — технологическая и цивилизационная архаичность людей XIX века. В их распоряжении не было не то что Интернета, мобильной связи и телевидения, они еще не знали даже, что такое обычный стационарный телефон. Из всех средств современных коммуникаций им доступна лишь железная дорога — это технологическая вершина мира Достоевского.

Его герои непрерывно пишут друг другу письма, записки, ходят из дома в дом, порой по несколько раз в день совершая один и тот же маршрут, чтобы получить или сообщить какое-либо известие. Тратят колоссальные усилия и средства на то, что современный человек достигает путем нажатия нескольких кнопок-клавиш, а в ближайшей перспективе, похоже, избегая даже и этих минимальных действий.

А во что одеты герои Достоевского?

Каковы бытовые условия их существования?

Ни водопровода, ни электричества, ни газа! Ни автомобилей, ни компьютеров! Даже шариковой ручки нет!

А оружие?

Все еще только предстоит освоить, изобрести и усовершенствовать.

Может ли *этот мир* быть интересен и понятен читателю XXI века? И чем? Будущее покажет.

Но пока Достоевского по-прежнему читают. Читают, не обращая внимания на архаичность мира его героев. Есть в его искусстве нечто, что преодолевает эти обстоятельства.

Как мне кажется, непреходящую ценность наследия Достоевского представляют такие его черты, как *гуманистичность* и *религиозность*, а точнее — органическое *единство* гуманистичности и религиозности.

Искусство Достоевского основано на утверждении личности человека. Оно противостоит *любым* посягательствам на нее. Достоевский ставит личность человека в основу существования земного мира. Он исследует ее внутреннюю структуру, ее возможности, говорит о ее ответственности.

Искусство Достоевского сосредоточено на личности человека. Оно говорит о ее тайне и утверждает ее именно как *тайну*.

Достоевский показывает многообразие и противоречивость человека, его духовную и психологическую неоднозначность, способность одновременно жить в разных эмоциональных и интеллектуальных состояниях, его свободу и беспредельность, дивную гармонию и хаос, невыразимую красоту и неопишное безобразие.

Более того и важнее всего — Достоевский позволяет читателю осознать себя личностью, увидеть в себе личность, *заставляет* быть ею. Достоевский дает читателю возможность постичь *себя как тайну* и тем самым открывает дорогу к *самопознанию* и вместе с тем к *саморазвитию*.

Чтение Достоевского освобождает творческую энергию читателя, позволяет ему проявить свой личностный потенциал.

Но самопознание у Достоевского одновременно означает и *миропознание*. Личность у Достоевского существует во взаимодействии с миром других личностей. При этом личностными чертами наделены не только люди. Весь тварный мир у Достоевского личностен. Личностью обладают даже предметы — вспомним хотя бы топор Раскольникова! И абстракции: идеи, понятия. Эта личностная взаимосвязь всего и составляет *религиозную* основу художественного мира Достоевского (вне его конфессиональной идентичности).

Личность, выпадающая из этой системы взаимосвязей, отгораживающаяся от нее, обособляющаяся, начинает мутировать и вырождаться, обречена на гибель, ибо она оказывается наедине с *тайной* — наедине с беспредельностью, с которой личность не в состоянии совладать.

Архаичность мира героев Достоевского неожиданно оказывается эстетически наиболее убедительной в разговоре о личности человека. Его герои всегда взаимодействуют друг с другом *лично*, не прячась за виртуальные маски и подобию. И потому с такой очевидностью ощущают герои и читатели Достоевского личностное присутствие в мире Добра и Зла, Бога и черта. Для них это не абстрактные понятия, а вполне кон-

кретные силы: одна — дарующая помощь и спасение, другая — несущая угрозу и гибель. Религиозная личность у Достоевского обладает подлинной жизнестойкостью, личность обособленная — уязвима со всех сторон.

Мир личностей, взаимосвязанных между собой, способен пережить любые кризисы и сохранить прочность и целостность.

Миру обособленных индивидов грозит распад и саморазрушение.

Возможно, именно эта проблематика наследия Достоевского станет актуальной для его читателей в XXI веке.

В XXI веке мы лишь начинаем жить, он только еще обозначает свои грядущие конфликты и перспективы роста. Говорить сегодня о значении художественного и духовного наследия Достоевского для людей, чья жизнь будет протекать в условиях качественно нового состояния мира, сродни гаданию на кофейной гуще или в лучшем случае — футурологическим прогнозам. С уверенностью можно лишь размышлять о *потенциальных возможностях той инерционной силы, которую накопила мировая культура в XX веке вокруг имени Достоевского, его личности, судьбы, созданных им образов, высказанных им и его героями идей и формул.*

Не слишком преувеличивая, можно сказать, что вся культура XX века осваивала ойкумену Достоевского, всеми доступными ей средствами разрабатывала те интеллектуальные просторы и глубины, которые открылись пророческому оку русского писателя. Художники и мыслители XX века многим обязаны Достоевскому.



Но и Достоевский, точнее, читательская судьба его книг, его посмертная слава во многом обязаны деятелям мировой культуры. Их усилиями создатель Раскольникова и Карамазовых был возведен на вершину западной цивилизации и занял на ней место рядом с богоподобными фигурами Гомера, Платона, Вергилия, Данте, Микеланджело, да Винчи, Сервантеса, Шекспира, Гёте, Канта. Именно этим положением в культуре и будет отныне — и в XXI веке, и во все оставшиеся человечеству времена — определяться значение преображенного, стократ усиленного и укрепленного Достоевского.

Он стал одним из атлантов мировой культуры, на чьих плечах держится раскаленный груз человеческих страстей, нужд, забот и надежд.

Он — необходимая опора современного мира, властно утверждающая абсолютные ценности религиозного сознания. В поглощающем все и вся океане постмодернизма Достоевский (и сплотившаяся вокруг него культура) является убедительным (и убеждающим) образцом прочности иерархической основы мироздания.

Он — тот Арарат, к которому только и может пристать новый ковчег спасения, когда хляби информационного потопа окончательно захлестнут все жизненное пространство человека — его страну, его дом, его сознание и душу.

В оцифрованном пространстве виртуального выбора и мнимой инвариантности поведения Достоевский зримо выражает идею метафизического детерминизма и предостерегает личность от соблазна своеволия и гордыни всезнания. Его герои, чем они, возможно, особенно близки современности, почти все живут в параллельных, умышленных мирах.

И гибнут, когда теряют связь с живой жизнью, с практической реальностью и твердью банального мира.

И побеждают, когда преодолевают морок условности, вырываются из сети одномерных фактов, непроверенных версий и ложных интерпретаций.

Реализм Достоевского — система многоуровневого описания и анализа действительности — залог *ментальной адекватности*.

На все времена.

*Научно-популярное издание*

**Ф о к и н**

**Павел Евгеньевич**

**ДОСТОЕВСКИЙ. ПЕРЕПРОЧТЕНИЕ**

Генеральный директор издательства *С. М. Макаренков*

Ответственный редактор *Евгений Трофимов*  
Художественный редактор *Александр Яковлев*  
Корректор *Лариса Иванова*  
Верстка *Степаниды Скворцовой*

Подписано в печать 21.09.2018.  
Формат издания 84×108<sup>1/32</sup>. Усл. печ. л. 15,12.

ООО Группа Компаний «РИПОЛ классик».  
109147, Москва, ул. Большая Андроньевская, д. 23.  
[www.ripol.ru](http://www.ripol.ru)

Отпечатано: Акционерное общество  
«Т8 Издательские Технологии».  
109316, Москва, Волгоградский пр., д. 42, корп. 5.  
Тел.: 8 (499) 322-38-30.  
[www.letmeprint.ru](http://www.letmeprint.ru)



*Знак информационной продукции согласно  
Федеральному закону от 29.12.2010 г. № 436-ФЗ.*