



ПАВЕЛ ФОКИН

# ДОСТОЕВСКИЙ

*Петербургские*

Лаборатория

Павел Фокин

**Достоевский. Перепро чтение**

«РИПОЛ Классик»

2018

УДК 821.161.1.09  
ББК 83.3(2Рос-Рус)

**Фокин П. Е.**

Достоевский. Перепрочтение / П. Е. Фокин — «РИПОЛ  
Классик», 2018 — (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  
© РИПОЛ Классик, 2018

# Содержание

Достоевский	6
Конец ознакомительного фрагмента.	36

# **Павел Фокин Достоевский Перепрочтение**

© Фокин П. Е., 2018

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

© *Знак информационной продукции согласно Федеральному закону от 29.12.2010 г. № 436-ФЗ.*

## Достоевский Перепрочтение

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»<sup>1</sup>. 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 осмысляли, его исследовали, его интерпретировали.

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, Ставрогины, 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.

---

<sup>1</sup> Болдуин Дж. Другая страна. Пер. с англ. В. Бернацкой. М.: ЗАО «Информэйшн Групп»; ЗАО «Издательский дом „ГЕЛЕОС“»; ООО «Издательство АСТ», 2000. С. 117

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<sup>2</sup>.

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. Читающая 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 прорицателя. 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 и материально весомых. «Вы чувствуете, – писал он в 1863 году, рассказывая о Лондонской всемирной промышленной выставке, – что много надо вековечного 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 бибри и мабишь – «птички» и «козочки», как называют

---

<sup>2</sup> 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.

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 середине 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 отеклась 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 «сольеризме»): «Начиная с пятнадцати лет, Достоевский мой учитель. Признаюсь – и мой мучитель»<sup>3</sup>.

Именно так – *мучитель*.

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, пронесется 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 и заглянула в мир запредельный... Похоже, что кто-то остановил руку

---

<sup>3</sup> *Преп. Иустин (Попович)*. Достоевский о Европе и славянстве. Пер. с сербск. Л. Н. Даниленко. СПб.: Издательский дом «Адмиралтейство», 1998. С. 11.

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»<sup>4</sup>.

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.

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 ясность видения творчества – вместе. Это новое *соединение*, которое предчувствовали величайшие художники и ученые, и которому нет еще имени»<sup>5</sup>.

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.

Он – художник-исследователь. Ничего готового, данного и завершенного, 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

---

<sup>4</sup> Деятели советской культуры о Достоевском... // Достоевский. Материалы и исследования. Л.: Наука, 1983. Вып. 5. С. 66–67.

<sup>5</sup> Мережковский Д. С. Л. Толстой и Достоевский // Мережковский Д. С. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М.: Республика, 1995. С. 114.

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, неумолимо, 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 зависимостью, 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 соревновательности 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 Раскольников, Ставрогина, Смердякова, карамазовщины читатель *узнавал себя* и – отшатывался в ужасе; чтобы в ангельских ликах Сони, Мышкина, 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 Булга-

ков, 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»<sup>6</sup>. 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»<sup>7</sup>. 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 личностей, что применить его на практике, не вызвав упреков в эпигонстве, оказалось просто невозможно.

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<sup>8</sup>. Эта необычная

---

<sup>6</sup> Цветаева М. И. Неизданное. Записные книжки: В 2 т. М.: Эллис Лак, 2001. Т. 2. 1919–1939. С. 170.

<sup>7</sup> Там же. С. 171.

<sup>8</sup> Цитаты из произведений Ф. М. Достоевского приводятся по изданию: *Достоевский Ф. М.* Поли. собр. соч.: В 30 т. Л.:

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, которые 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 обликах человека, со всеми его заботами, тяготами, страстями и болезнями, в суете и рутине его каждодневных трудов и тревог, мечтаний и утех понять 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 научиться 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*: внешностью, 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 – капи-

тан, – 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, что 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 внутренним 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 двойных 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»<sup>9</sup>.

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 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,

<sup>9</sup> Соловьев В. С. Указ. соч. С. 46.

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»<sup>10</sup>. 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»<sup>11</sup>. 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 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 озарялись необыкновенным светом; все волнения, все сомнения его, все беспокойства как бы умиротворялись разом, разрешались в какое-то высшее спокойствие, пол-

---

<sup>10</sup> Бахтин М. М. Проблемы творчества / поэтики Достоевского. Киев: NEXT, 1994. С. 205.

<sup>11</sup> Там же. С. 212–213.

ное ясной, гармоничной радости и надежды, полное разума и окончательной причины. Но эти моменты, эти проблески были еще только предчувствием той окончательной 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<sup>12</sup>.

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 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 эффективно 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 выглядел 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,

<sup>12</sup> Бахтин М. М. Указ. соч. С. 248.

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 избежать наказания, 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 снаружи 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 *вчерашнюю* улицу, он с мучительною 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 поменялись, 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 синекдохы 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 неотвратимым. 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 скабрзностью 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 залогом не брезгает. Наших много у ней перебивало. Только стерва ужасная...» (6, 53) Студент, из каких-то собственных соображений, усиленно расхва-

ливаает 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 «поминутная 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 старушонка, регистраторша, 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 никчемная» – 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 необходимо-естественный 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 непрестом 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»<sup>13</sup>. 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»<sup>14</sup>.

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 ужа и *сердца*: «Проводник мысли сквозь брэнную 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 механизме интеллектуального обеспечения* динамичной драматургии человеческих эмоций. Пока это еще не является фокусом его писательского внимания. Его в большей степени увлекают сами кол-

---

<sup>13</sup> Бахтин М. М. Указ. соч. С. 233, 234.

<sup>14</sup> Там же. С. 233.

лизии 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» прослезилась ведь не только от самой истории Макара Девушкина и Вареньки Доброселовой, достаточно обыкновенной по правде говоря, но и от того, *как* эта история была представлена. Ставшая, казалось, уже архаичной форма романа в письмах, годная разве что только для анекдотической переписки собак, уличенных безумцем Поприциным (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, преобразая 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 мечтателя. 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, przygotowляю 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, осторожная 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 всегда 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 непрестанно 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 Раскольников 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 *«припоминания 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-контрдеятель*. 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 аналитическая 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 вызвала 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 выделялись и изображались им как реально присутствующие 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 последовательным 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 жестокостью и жесткостью, 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 вожделием 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 inferнальных 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 леденящего 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 одержимости – 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 совер-

шается 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 напряжения, 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 которой 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, пытаясь 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 *черт*, свечка, свечка! Догорит через четверть часа непременно... Надо кончить; во что бы ни стало надо кончить... Что ж, убить теперь можно... С этою 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 *черт*, как же убить? Я отворю, а он опять бросится и выстрелит прежде меня. Э, *черт*, 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 взгляделся внимательно: ровно никого. Вполголоса 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 стусеваться 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, топя 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 удается 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, топя 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 Ставрогиним: тогда в его комнате «сиял свет», в красном углу горела лампадка. «Уж не вы ли 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 затылком 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 душой 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 *что-то, нечто, 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 междоиметное 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 поставил ось. Я обязан поставить образ», – писал Достоевский Майкову, сообщая о ходе работы над «Идиотом» (282,241). 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» (282, 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 герноволосый*

*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 белой 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 подчеркнута 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 любовной 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 – «бесцвет-

ное» 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.

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.