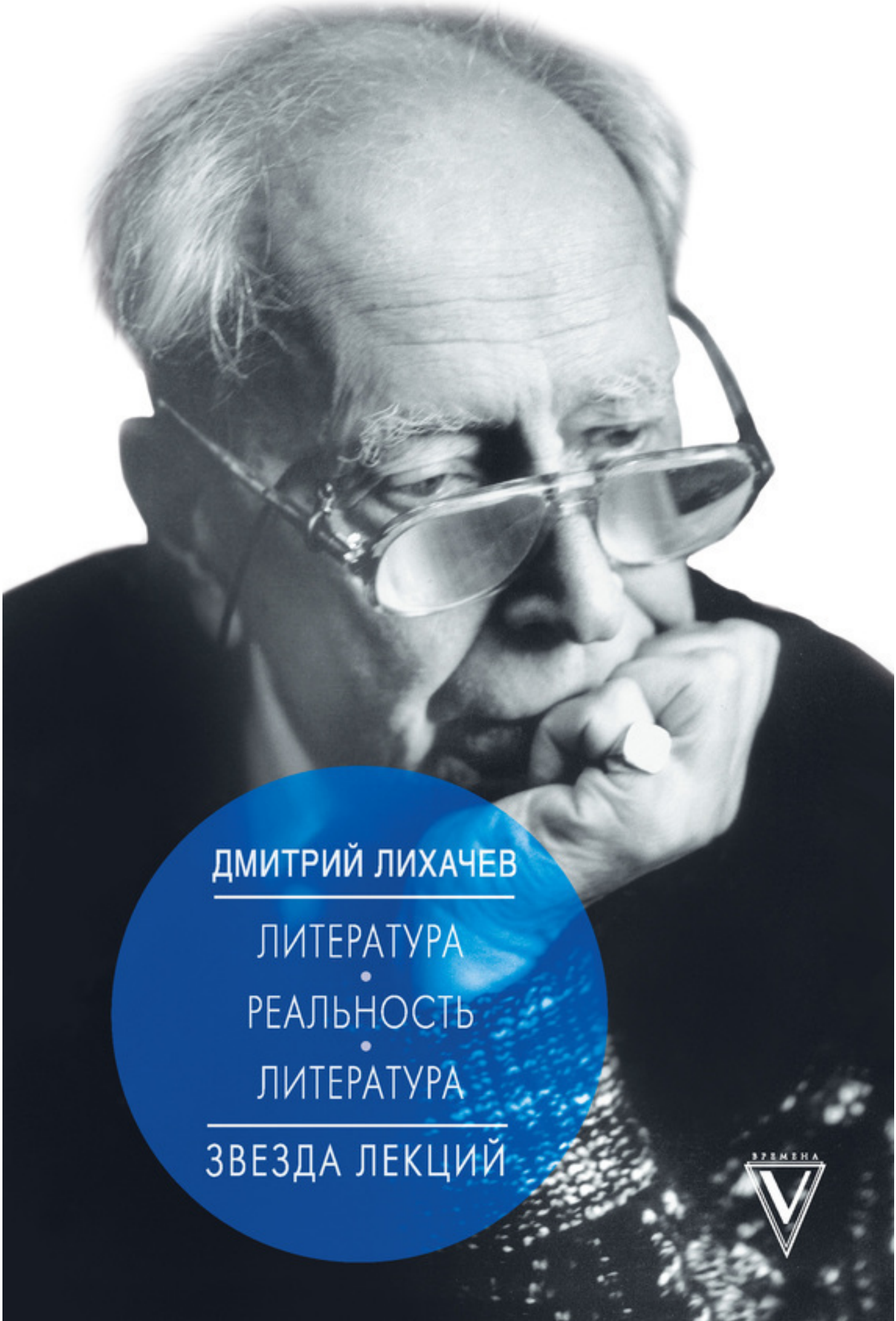

ДМИТРИЙ ЛИХАЧЕВ

ЛИТЕРАТУРА • РЕАЛЬНОСТЬ • ЛИТЕРАТУРА

ЗВЕЗДА ЛЕКЦИЙ

ВРЕМЕНА

Звезда лекций

Дмитрий Лихачев

Литература – реальность – литература

«АСТ»

УДК 821.161.1.09
ББК 83.3(2Рос=Рус)

Лихачев Д. С.

Литература – реальность – литература / Д. С. Лихачев — «АСТ», — (Звезда лекций)

ISBN 978-5-17-102471-0

В этой книге Д.С. Лихачев совершает «филологические прогулки» по известным произведениям литературы, останавливаясь на отдельных деталях, образах, мотивах. В чем сходство императора Николая I с гоголевским Маниловым? Почему Достоевский в романах и повестях всегда так точно указывал петербургские адреса своих героев и так четко определял «историю времени»? Как проявляются традиции древнерусской литературы в романе-эпопее Толстого «Война и мир»? Каковы переклички «Поэмы без героя» Ахматовой со строками Блока и Гоголя? В каком стихотворении Блок использовал принцип симметрии, чтобы усилить тему жизни и смерти? И подобных интригующих вопросов в книге рассматривается немало, оттого после ее прочтения так хочется лично продолжить исследования автора.

УДК 821.161.1.09
ББК 83.3(2Рос=Рус)

ISBN 978-5-17-102471-0

© Лихачев Д. С.
© АСТ

Содержание

I 6
О конкретном литературоведении 6
«Крестьянин, торжествуя…» 10
«Сады Лицея» 12
Из комментария к тексту стихотворения «Родина» 21
Социальные корни типа Манилова 23
Достоевский в поисках реального и достоверного 31
«Небрежение словом» у Достоевского 40
Конец ознакомительного фрагмента. 52

Дмитрий Сергеевич Лихачев
Литература – реальность – литература

© Д.С. Лихачев (наследники), 2017
© ООО «Издательство АСТ», 2017

I

О конкретном литературоведении
Вместо предисловия

В любом литературном явлении так или иначе многообра́зно отражена и преображена реальность: от реальности быта до реальности исторического развития (прошлого и современности), от реальности жизни автора до реальности самой литературы в ее традициях и противопоставлениях. Сама литература – реальность в своих произведениях: она представляет собой не только развитие общих эстетических и идейных принципов, но движение конкретных тем, мотивов, образов, приемов.

Литературное произведение распространяется за пределы текста. Оно воспринимается на фоне реальности и в связи с ней. Город и природа, исторические события и реалии быта – все это входит в произведение, без которых оно не может быть правильно воспринято. Реальность – как бы комментарий к произведению, его объяснение. Наиболее полнокровное и конкретное восприятие нами прошлого происходит через искусство и больше всего через литературу. Но и литература отчетливее всего воспринимается при знании прошлого и действительности. Нет четких границ между литературой и реальностью!

Четкие границы отсутствуют, но зыбкая пограничная полоса реально существует, и в ней протекают процессы, чрезвычайно важные для литературного развития. Конечно, воздействие действительности на литературу и литературы на действительность происходит не только в пограничной зоне, однако то, что совершается здесь, особенно существенно.

Именно здесь часто рождается новое содержание, разрушающее старую форму, и появляются «атмосферные» явления, ведущие к климатическим изменениям в литературе.

Форма – нечто стремящееся к устойчивости в литературе. Даже разрушаясь под влиянием тех или иных причин, форма имеет склонность к самовосстановлению, ибо она облегчает «нетворческое творчество», как облегчает «нетворческое творчество» и импровизацию все привычное, стереотипное.

Форма по самой своей природе консервативна. Только что возникнув, едва народившись, еще только изобретенная, она уже стремится закрепиться, войти в устойчивый арсенал средств литературы.

Форма складывается из канонов, традиций, постоянных образов, постоянных эпитетов и пр., и пр.

Каноны, традиции, сложившаяся система жанров и постоянных образов в той или иной мере «возвышают» литературу, как возвышает действо всякий церемониал. Форма, окостеневшая форма, всегда делает литературу отчасти пафосной, торжественной, как всякий костюм или наряд. Рано или поздно устоявшаяся форма приходит к «нарядности», к церемониальности – всегда в той или иной мере отчасти традиционной, ибо без традиции нет и парада. Содержание ведет себя противоположно.

Условно отделяемое от формы содержание (по существу охватывающее и форму, ибо полностью бессодержательной формы не существует) стремится быть всегда новым, быть единственным, индивидуальным и сообщать что-то новое, неизвестное. Если содержание закрепляется, начинает повторяться, оно неизбежно теряет информативность, формализуется, постепенно переходит в форму.

Всякие поиски правды жизни, или правды-истины, или правды нравственной рано или поздно приводят к борьбе с формой, с канонами выражения. Не форма стремится к остране-

нию и новизне, а содержание, заключенное не только в открыто высказываемых идеях, но и в какой-то сущностности, присущей форме всегда, выражает стремление отказаться от старых форм выражения. Форма консервативна, от содержания же идет стремление к обновлению. Это является законом не только литературы, но и всех видов искусств, который всегда необходимо иметь в виду.

Естественно, что литература, больше всего ищущая правды во всех ее видах, сильнее всего стремится оттолкнуться от канонов и традиций. Публицистичность в хорошем и широком значении этого слова приводит к разрушению устойчивой формы.

«Стыдливость формы», столь свойственная русской литературе во все века ее существования, диктуется волей к правде, боязнью фальши, косности и пафосности, боязнью несвободы и отграниченности от реальности, от жизни. Именно поэтому потребности в строгой жанровой системе в русской литературе (потребности естественной и необходимой в известных пределах) противостоит стремление к ее разрушению, к смешению литературы XI–XVII вв. с формами и видами деловой письменности, а затем, в XVIII–XX вв. – к различного рода нелитературным жанрам, к формам неромана, неповести, непоэмы, даже к смешению и смещению различных стилей: барокко и классицизма, романтизма и натурализма, к разным способам и приемам приближения реалистического стиля к действительности.

«Евгений Онегин» – роман в стихах, а «Мертвые души» – поэма. «Война и мир» включает в себя и историософские наблюдения, соединяет в себе повествование о частной жизни людей с изображением исторических событий, превращаясь в нечто среднее между философским трактатом, романом, древнерусской воинской повестью и эпопеей. За пределы жанровой системы выходит медитативная проза Лермонтова или «Записки из подполья» Достоевского.

«Стыдливость формы» выражается в русской литературе постоянным стремлением автора передать повествование «неумелому» рассказчику – случайному попутчику (от которого Лесков якобы записывает его рассказ), подростку или суетливому хроникеру (как у Достоевского). Отсюда нарочито громоздкие, но точно выражающие мысль фразы у Толстого, отсюда «небрежение словом» у Достоевского, отсюда фельетонность поэзии Некрасова. Отсюда же заимствование формы у нелитературной прозы – мемуарной, эпистолярной, научной.

«Стыдливость формы» во многом совпадает со стремлением к достоверности повествования. Она может быть отмечена уже в фольклоре. На прямую достоверность в фольклоре претендуют «былички», легенды. Первоначально на прямую достоверность претендовали и былины. С течением веков былины стали художественным обобщением исторической действительности: они претендуют на художественную достоверность, а не на достоверность факта. Так именно воспринимает их и большинство современных фольклористов.

Очень важно, что стремление к прямой достоверности не совпадает с требованиями литературности. Даже в Древней Руси там, где летопись рассказывает о событиях, – она не литературна по форме, написана близким к разговорному языком. В тех же случаях, где летопись обобщает события своими нравоучениями, – она написана на высоком церковнославянском языке и широко пользуется этикетными выражениями. Нелитературны – «Хожение за три моря» Афанасия Никитина, статейные списки, «Житие протопопа Аввакума» и пр. В тех случаях, когда литература стремится дать достоверное повествование, она резко отказывается от литературности.

В этом отказе от литературности особая заслуга в развитии русской литературы XIX в. принадлежит Достоевскому. И именно этим, то есть особой ролью Достоевского в приближении его произведений к реальности (реальности разговорного языка, к реальности случая, к реальности психопатии, не поддающейся научному объяснению, и т. д.), объясняется то большое место, которое отведено в этой моей работе творчеству Достоевского.

Одна из важнейших линий развития литературы – постепенное нарастание художественной достоверности за счет достоверности прямой. Но литература постоянно возвращается к прямой достоверности или к тому, что на эту прямую достоверность претендует. Художественная достоверность часто прикрывается, маскируется достоверностью прямой. Достоевский ищет конкретные дома, по которым мог бы «расселить» своих героев, ищет места происшествий, устанавливает маршрут героя, стремится уверить в достоверности своего повествования читателя и даже начинает сам верить в достоверность им рассказываемого. Это вера артиста, перевоплощающегося в изображаемое им лицо.

Всякое литературное произведение существует в определенной среде: в среде реальной жизни и в среде окружающих его литературных произведений, на которые оно отвечает или которые продолжает, с которыми спорит или соглашается. История литературы не пассивно воспринимает воздействие действительности, это вечный спор – спор внутри самой литературы и с внешней средой. Это и постоянное возвращение литературы к плодородной земле – земле реальности.

В предлагаемом вниманию читателей разделе я стремлюсь к тому, что лучше всего было бы назвать «конкретным литературоведением».

Конкретное литературоведение совершенно не стремится вытеснить какие-либо другие подходы к литературе. Оно имеет свою область, и эта область очень важна. Конкретное литературоведение занято главным образом той пограничной зоной между реальностью и литературой, о которой я только что говорил. Оно дает частные объяснения частным же явлениям литературы, приучает к медленному чтению, к углубленному пониманию произведений в реальной обстановке и к реальному пониманию стиля – не только его особенностей у того или иного писателя, но и к пониманию причин появления этих особенностей. Оно стремится к доказательности своих выводов, а не к конструированию гипотез или генерированию идей, столь иногда распространенным в нашей науке.

Одна из задач раздела – показать различные аспекты конкретного литературоведения, конкретного в анализе стиля, конкретного в интерпретации произведений, конкретного в комментировании отдельных мест. Объяснения отыскиваются в исторической действительности, в быте и обычаях, в реалиях города, даже в самой предшествующей литературе, взятой как некая реальность. Отдельные очерки расположены в порядке исторической последовательности произведений, о которых идет речь. Хронологический подход сам по себе оказался наиболее соответствующим духу конкретного литературоведения. Центр моих статей в самих литературных фактах. Сами литературные произведения, а не автор этой книги и его идеи должны интересовать читателя.

Конкретным литературоведением отнюдь не исчерпывается литературоведение как таковое. Литература – явление чрезвычайно многообразное и сложное. Она должна изучаться с различных сторон и в различных аспектах, но начало каждого из изучений лежит в специальных и конкретных исследованиях частных тем. Без специальных исследований и их высокой научной культуры не может существовать обобщающих работ всех типов – от монографий, посвященных авторам или их произведениям, до историй литературы самого широкого плана.

Иначе литературоведению грозит субъективизм элементарной и в конечном счете бесплодной генерации идей и обобщений – генерации ради самой генерации. Специальные конкретные исследования необходимы еще, чтобы не утратилась традиция конкретных истолкований и наблюдений. Наряду с обобщающими исследованиями развития литературы, творческих индивидуальностей писателей, структуры произведений, берущихся часто в неопределенном и неустановленном тексте в синхроническом разрезе, должны существо-

вать и специальные исследования отдельных вопросов в разрезе диахронии, как они существуют в любых исторических науках. Точность достигается культурой специальных и точных исследований. Ни одна из точных наук не развивается путем создания общих курсов и монографий, а развивается путем кропотливых, методически четких частных исследований.

Актуальность и значительность тем литературоведческих исследований не определяются только их охватом, величиной различных генерализаций. Частные исследования могут быть весьма актуальными и в литературоведении.

Именно такие частные специальные исследования необходимы для самой науки как таковой, ибо они развивают наблюдательность, филологическую культуру. Именно конкретные исследования освобождают литературоведение от захлестывающего его субъективизма и возвращают его в лоно точных наук. Содержание данного раздела ограничено, как я уже сказал, только новой литературой. Поэтому в книге отсутствует один вид конкретных исследований, который я считаю наиболее важным и ответственным, но которым я лично занимаюсь только в области древней русской литературы, – исследования истории текста отдельных произведений. Напомнить о необходимости исследований истории текста также и в новой литературе я считаю самым основным долгом.

Именно исследования истории текста произведений дают наиболее убедительный и доказательный материал для любого истолкования замысла произведения, его идейного содержания, художественной формы, а в конечном своем результате дают наиболее надежный «строительный материал» для более широких обобщений в монографических работах об отдельных произведениях, творческом пути авторов и в создании широких историй литератур.

История текста произведения, восстановленная по черновикам, беловым рукописям и прижизненным печатным изданиям, позволяет конкретно установить направление творческих поисков писателя, хронологию этих поисков, а вместе с тем точно судить о замысле автора, изменениях этого замысла, о идеях, вложенных автором в свое произведение, и о многом другом, не прибегая к домыслам, гипотезам, предположениям, а иногда и просто гаданиям. Субъективные истолкования произведения – не только замысла, но и стиля – больше всего дискредитируют литературоведение как науку, вызывают недоверие читателя не только к литературоведу, но иногда и к самому истолковываемому произведению, заставляя предполагать шаткость и неопределенность замысла исследуемого писателя, его творческую слабость и подозревать в произведении отсутствие тех художественных достоинств, которые утвердились за писателем, самостоятельно пересматривать репутацию классиков.

Точность истолкования произведения – это один из элементов сохранения его текста, сохранения литературного памятника как такового, охрана нашего литературного наследия. Как и всякая охрана, охрана литературного текста основывается на специальных исследованиях – на методике конкретного литературоведения.

1980

«Крестьянин, торжествуя…»

В 1926 г. я занимался в Ленинградском университете в семинарии (тогда говорили «семинарий», а не «семинар», как сейчас) по Пушкину у Л.В. Щербы. Занятия шли по методике медленного чтения, которая приучала студентов к глубокому филологическому пониманию текстов. За год мы прочли только несколько строк из «Медного всадника». В нашем распоряжении были всевозможные словари и грамматики. Мы доискивались грамматически ясного, филологически точного понимания текста, углублялись в историю изучения значений каждого слова. Помню, что несколько занятий мы посвятили выяснению того, к чему относится местоимение «их» в следующих строках:

Нева всю ночь
Рвалася к морю против бури,
Не одолев *их буйной дури*…
И спорить стало ей невмочь…

Это затруднение реальное, решить его однозначно нельзя. Но в пушкинских стихах есть затруднения мнимые, вызываемые тем, что мы плохо знаем уже некоторые реалии, особенности быта, которые были близки Пушкину.

В «Евгении Онегине» в главе пятой строфа II начинается всем знакомыми с детства строками:

Зима!.. Крестьянин, торжествуя,
На дровнях обновляет путь;
Его лошадка, снег почуя,
Плетется рысью как-нибудь…

Почему «торжествуя»? Стало ли крестьянину легче ездить? Почему «обновление пути» по свежевыпавшему снегу связано у крестьянина с каким-либо особым торжеством?

Пушкин знал крестьянскую жизнь, и все, что связано в его поэзии с деревней, очень точно и совсем не случайно.

«Торжество» крестьянина относится не к «обновлению пути» по первопутку, а к выпавшему снегу вообще. В предшествующей первой строфе той же главы говорится:

В тот год осенняя погода
Стояла долго на дворе,
Зимы ждала, ждала природа,
Снег выпал только в январе
На третье в ночь.

Если бы осенняя погода без снега простояла дольше, озимые бы погибли. Крестьянин торжествует и радуется снегу, ибо выпавшим снегом «на третье в ночь» спасен урожай.

Что такое толкование верно, доказывает начало стихотворения «Домовому» (1819):

Поместья мирного незримый покровитель,
  Тебя молю, мой добрый домовой,
Храни селенье, лес и дикий садик мой,
  И скромную семьи моей обитель!

Да не вредят полям опасный хлад дождей
И ветра позднего осенние набеги;
Да в пору благотворны снега
Покроют влажный тук полей!

(Курсив мой. – *Д. Л.*)

Малопонятны сейчас и следующие слова – «снег почуя». Почему лошадь «чует снег», а не видит? Почему она «плетется рысью как-нибудь»? По этому поводу я обратился к известному литературоведу и одновременно мастеру конного спорта, автору книги «Железный посыл» Д.М. Урнову. Вот что он мне ответил в письме. Привожу с любезного согласия Д.М. Урнова текст его ответа мне.

«„Как-нибудь“ означает здесь, как я понимаю, нехотя, боязливо, осторожно. Лошадь не любит неверной и незнакомой дороги, а снег только что выпал, под копытом ползет, попадается чернота – земля незасыпанная, и даже какой-нибудь знакомый пень или камень выглядит по-новому, пугает. Это – обычное дело со всякой лошадью, необязательно крестьянской. Лошади, как правило, подслеповаты, всякое пятно под ногами кажется им ямой. Некоторые из них ни за что не пойдут через тень, лужу, а начнешь понукать – прыгнут, именно как через яму, а так не пойдут. Кроме того, как я уже сказал, лошадь очень не любит, когда дорога зыбкая, нога у нее ползет, куда-то уходит, проваливается. И вот выезжаешь по первому снегу, и начинает лошадь упираться. Иногда упирается она буквально, останавливается перед какой-нибудь чернеющей на снегу палкой и не идет (еще вчера по грязи мимо той же палки шла как ни в чем не бывало!), но вообще это конники так говорят – „упирается“, то есть идет неохотно, и Пушкин, много в деревне ездивший, это, конечно, хорошо знал.

„Снег почуя“ – лошадь прежде всего и преимущественно все чует. Глаза у нее сравнительно слабые, слух неплохой, но главное – чутье».

Очень часто у читателя вызывает недоумение – как это можно «плестись рысью». В современном русском языке рысь ассоциируется с быстрым бегом лошади. Но это, с точки зрения знатока лошадей, не совсем так. Рысь – это родовое понятие. Бывает медленная рысь. С нее, по разъяснениям Д.М. Урнова, рысь начинается: «трюх-брюх». Лошадь трусит рысцой, потом – «средняя рысь» и, наконец, «мах» – быстрая рысь.

Итак, Пушкин знал крестьянский быт не как горожанин, а как житель деревни.

1979

«Сады Лицея»

1

Обычное понимание слов «сады Лицея» не ведет читателя дальше поверхностного значения – «сады, примыкающие к Лицею» или «сады, принадлежащие Лицею».[1] При этом ясно, что одновременно «сады Лицея» – метонимия, употребленная вместо Лицея как учебного заведения в целом. Последнее (метонимичность) не может вызывать сомнений, но и в первое значение должны быть внесены некоторые коррективы. В понятии «сады Лицея» есть некоторые оттенки, которые не следует упускать из виду.

Сады, как известно, были непременной принадлежностью лицеев и академий начиная со времен Платона и Аристотеля. Платон по возвращении своем из первого сицилийского путешествия (вскоре после 387 г. до н. э.) читал лекции в саду, созданном Комоном, в тени платанов и тополей. Позднее Платон купил себе сад по соседству и перенес туда свои чтения и там же создал святилище муз. В дальнейшем Спевсипп поставил в саду Платоновской Академии изображения харит, а перс Митридат – статую самого Платона. Сад перешел в собственность Академии и просуществовал со своими скульптурными группами до 529 г. (до времени императора Юстиниана). Аристотель основал свой Лицей вскоре после Платоновской Академии, и также с садом, где преподавание происходило на прогулках учителя с учениками (школа перипатетиков).

В средние века наставительный богословско-аллегорический характер имели сады монастырей ученых орденов. Для них, в частности, были характерны лабиринты, обставлявшиеся скульптурными группами, символизировавшими то крестный путь Христа, то запутанную жизнь человека, которого встречали и пороки и добродетели.

В эпоху Ренессанса возрождается интерес к Платоновской Академии. В флорентийской Академии огромную роль играли сады Медичи при монастыре Сан-Марко. В Академии Лоренцо Великолепного в саду собирались заседания, на которых бывали Фичино, Пико делла Мирандола, Полициано и др. Здесь Микеланджело учился у Бертольдо, здесь же он сблизился с Анджело Полициано. Сад в Сан-Марко был академией и музеем античной скульптуры.[2] Во время своего пребывания в Академии Микеланджело рисовал со старых гравюр, создал «Полифема», «Фавна», «Битву кентавров», «Мадонну у лестницы» и др.

Кстати, здесь же, в монастыре Сан-Марко, жил и будущий русский публицист и богослов – Максим Грек.

Традиция соединять учебные и ученые учреждения с садами сильна и до сих пор в Англии, где она восходит к средним векам, – вспомним знаменитые «backs» в колледжах Оксфорда и Кембриджа. Знакома была эта традиция и самим лицеистам. Вот что писал И.И. Пущин в своих «Записках о Пушкине»:

«…новое заведение, – Пущин разумеет Лицей, – самым своим названием поражало публику в России, – не все тогда имели понятие о колоннадах и ротондах в афинских садах, где греческие философы научно беседовали с своими учениками».[3]

---

[1] Никто из комментаторов «Евгения Онегина» не шел дальше этого обычного понимания, даже Владимир Набоков (Eugene Onegin. A Novel in Verse by Aleksandr Pushkin. Translated from the Russian, with a Commentary, by Vladimir Nabokov. Vol. 3. New York, 1964. P. 129–131). – *Здесь и далее примеч. авт.*

[2] Сад Медичи цел до сих пор (Giardino dei semplici), но уже без скульптур.

[3] *Пущин И.И.* Записки о Пушкине. Письма. М., 1979. С. 31.

Садовое искусство было не только ученым и учебным, но и идеологическим, постоянно испытывая на себе воздействие поэзии и поэтов. Некоторые из них были реформаторами и усовершенствователями садового искусства на практике, – вспомним Петрарку, Томсона, Попа, Аддисона и Гёте.[4] Идеологический момент полностью присутствовал в садах Царского Села: и тогда, когда при Петре I в нем стояли скульптуры на сюжеты басен Эзопа, и тогда, когда при Екатерине II в открытой (обращенной к саду) Камероновой галерее, в этом «мирном убежище Философии», были поставлены «статуи и бюсты знаменитых мужей».[5] Напомню, наконец, что рядом с Царским в Розовом павильоне Павловска у императрицы Марии Федоровны собирались поэты, среди которых особенно следует отметить Жуковского, Крылова, Батюшкова, Карамзина. Для праздника в Павловске были сочинены Пушкиным стихи «Принцу Оранскому». Молодой Пушкин тем самым входил в круг поэтов, связанных с Павловском.

Своим известным словам о «садах Лицея» Пушкин придал несколько иронический характер, указав, что свое образование в них он сочетал с некоторой свободой от школьных требований: «Читал охотно Апулея, а Цицерона не читал». То же соединение школы с образом садов встречаем мы и в стихотворении «В начале жизни школу помню я» (1830), в котором он говорит как раз о своем восхищении: «все кумиры сада на душу мне свою бросали тень». Напомню, что в первоначальном наброске этого стихотворения сад и школа соединены еще отчетливее. Набросок начинается строкой: «Тенистый сад и школу помню я». Тем самым уже в зрелые годы он как бы продолжил то отношение к Лицею, которое воплотилось у него в его лицейских стихотворениях, где подчеркнут дух свободы и свободной природы.

Чтобы понять, в каких эмоциональных и интеллектуальных сферах происходило у Пушкина в его лицейские годы общение с царскосельскими садами, необходимо самым кратким образом заглянуть в чрезвычайно сложную и слабо у нас известную область садово-паркового искусства.

2

Европейское садовое искусство нового времени связано своим происхождением с Италией. Итальянские сады эпохи Ренессанса и Барокко являлись как бы продолжением помещений дворцов и вилл, которые они окружали. Обычно они располагались на неровной местности и представляли собой ряд замкнутых террас, или «зеленых кабинетов», отчетливо отделенных друг от друга зелеными насаждениями, балюстрадами, «театрами», в которых на фоне полукруглой стены в туфовых нишах стояли статуи. Это были как бы продолжения интерьеров дворца, но интерьеров, предназначенных не непосредственно для жилья, а для приема гостей, празднеств, отдыха и уединенных размышлений. Статуи служили смысловой связью с окружающей природой. Гроты как бы символизировали собой уход в горы, уединение. В саду виллы Пратолино, например, стоял фонтан работы Дж. Болонья с фигурой старца Апеннина, изображавшего собой основной горный хребет Италии, и статуя эта как бы поросла мхом, означая древность окружающих гор. На берегу моря, пруда, реки или в тематике фонтанов непременно присутствовали Нептун и другие мифические существа, связанные с водной стихией.

Зеленые апартаменты были изолированны и были посвящены каждый своей теме. В одном бывал устроен лабиринт с тем или иным аллегорическим значением, в другом – плодовый сад, в третьем бывали собраны душистые растения. Зеленые апартаменты соединя-

[4] Подробно см.: Hunt John Dixon. The Figure in the Landscape: Poetry, Painting and Gardening during the Eighteenth Century. London, 1976.

[5] *Свиньин П.* Достопамятности Санкт-Петербурга и его окрестностей. СПб., 1817. С. 146.

лись между собой коридорами, лестницами. Те и другие также украшались, как украшались и сами комнаты и залы во дворцах, их переходы и сообщения. От этих архитектурных итальянских садов пошел и так называемый стиль регулярного садоводства, имеющий свои разновидности в стиле барокко, рококо или французского классицизма.

Регулярный сад не был философски противопоставлен природе, как это обычно представляется. Напротив, регулярность сада мыслилась как отражение регулярности природы, ее подчинения законам ньютоновской механики и принципам декартовской разумности.[6] Буало, как известно, считал, что разум и порядок принадлежат именно природе. В четвертой главе «Искусства поэзии» он утверждает: «…только природа – ваш единственный образец». В письме к лорду Берлингтону Александр Поп рекомендует при устройстве садов советоваться во всем с «гением местности». Этот последний совет означал не только необходимость сообразовываться с характером местности, но и создавать сады не по одному общему шаблону, а учитывая природные условия. Аддисон писал в «Зрителе»: «Я думаю, что существует множество разновидностей садов, как и в поэзии; ваши творцы партеров и цветочных садов – это составители эпиграмм и сонетов в этом искусстве; изобретатели беседок и гротов, трельяжей и каскадов – писатели любовных историй. …Что касается меня… мои композиции в садовом искусстве следуют манере Пиндара и достигают прекрасной дикости природы» («Зритель», № 420). Отсюда ясно, какое значение в садовом искусстве имели не только «великие стили», стили эпохи, но и индивидуальные стили.

Как следствие развития индивидуального начала в регулярных парках и садах появились и различные национальные стили регулярного садоводства. Отметим два главнейших – французский классицизм и голландское барокко. Французский классицизм обычно стремился расположить сад на ровной местности и создать более или менее помпезное впечатление. Голландские регулярные сады, как и итальянские, располагались на террасах, делили сад на ряд замкнутых кабинетов, каждый из которых был посвящен какой-либо теме. В них предпочитали душистые растения недушистым, дворец обычно закрывался деревьями, хозяева и их гости могли уединиться в боковых аллеях, скрыться в беседках, павильонах, эрмитажах и за трельяжами. Голландские барочные сады в большей мере, чем классицистические французские, предназначались для уединенного отдыха и уединенных размышлений. В России насаждались по преимуществу именно сады голландского барокко (регулярные). Петр предпочитал голландских садоводов французским. Первый садовод Царского Села, устроивший сад перед парковым фасадом старого Екатерининского дворца, был голландец Ван Роозен, и сад этот до самого последнего времени назывался Gollandskyi.[7] Могу сослаться на свои личные воспоминания и на воспоминания старых царскоселов, помнивших «Голландку» – Старый сад.

Вдоль фасада Екатерининского дворца, перестроенного позднее Растрелли, были посажены липы (эти липы показаны на плане 1816 г.). Генеральская аллея, соединявшая различные террасы, была сравнительно узкой и вовсе не предназначалась для того, чтобы открывать вид на дворец. Она соединяла между собой только различные террасы, асимметричные по своему устройству, так как они не должны были и не могли рассматриваться в целом. Пруды по левую и правую стороны от Генеральской аллеи были совершенно различными по форме. В саду одна из террас была с лабиринтом, на другой располагался фруктовый сад.

---

[6] Французский архитектор Жан Батист Александр Леблон указывал, что в композицию партеров включаются различные природные формы: ветви с листьями, флероны (орнамент, напоминающий цветок), пальметты, орнаментально расчлененные листья, вороньи клювы, начатки стеблей, зерна, трилистники, раковины и пр. (La Théorie et la Pratique du Jardinage, ou l'on traite à fond les beaux Jardins appellés communément les Jardins de Plaisance et de Propreté. A la Haye, chez Pierre Husson, 1715).

[7] *Вильчковский С.Н.* Царское Село. СПб., 1911. С. 143.

Смена регулярного садоводства пейзажным вовсе не была такой резкой, как это принято думать. Разительно противопоставляя пейзажный парк регулярному в их отношении к естественной природе (первый якобы соответствует природе, второй ее реформирует), мы, в сущности, слепо следуем той эстетической агитации, которую развивали сторонники пейзажного стиля в парковом искусстве. Эту агитацию писатели вели с удивительным искусством, находя яркие образы, и поэтому не следует поражаться, что она – в известной мере при поверхностном знакомстве с садово-парковым искусством – сохраняет свою действенность до сих пор. Вспомним крылатые слова, сказанные английским романистом и мастером эпистолярной прозы Горацием Волполем об одном из первых теоретиков и практиков пейзажного садоводства Вильяме Кенте: «Он перескочил через садовую изгородь и увидел, что вся природа сад».[8] Но природа была садом и для теоретиков регулярного садоводства во всех его стилях – барокко, классицизма и рококо. Нельзя считать также, что Ж.-Ж. Руссо был вдохновителем пейзажного стиля в садово-парковом искусстве, как это обычно предполагается. Пейзажный парк появился значительно раньше Руссо, философские работы которого относятся ко второй половине XVIII в.

Изучая многочисленные высказывания современников эпохи смены вкусов в садовом искусстве, один из крупнейших авторитетов в области искусствознания Николас Певзнер мог заключить одну из своих работ следующими словами: «Пейзажный парк был изобретен философами, писателями и знатоками искусств – не архитекторами и не садоводами. Он был изобретен в Англии, ибо это был сад английского либерализма, а Англия именно в этот период стала либеральной, т. е. Англией вигов».[9] Изобретение пейзажного парка в Англии Н. Певзнер относит к периоду между 1710 и 1730 гг., то есть значительно ранее философских выступлений Ж.-Ж. Руссо. Однако элементы пейзажных парков уже достаточно отчетливо проявились в Италии и Англии еще в XVII в.

Далее Н. Певзнер приводит подтверждающие его мысль слова английского поэта Томсона из поэмы «Свобода» (1730). Н. Певзнер пишет: «Свободный рост дерева был очевидным символом свободного роста индивидуума, серпантинные дорожки и ручейки – свободы английской мысли, и убеждения, и действия, и верность природе местности – верности природе в морали и политике. Партия вигов – это первый источник пейзажного сада, философия рационализма – второй. Разум – человеческая сила держать гармонию с вечным порядком Вселенной. Это часть природы, не противоположность природе. Только последующее извращение исказило красоту и простоту этого первоначального, законного и естественного состояния в искусственную помпу барокко и ветреность рококо. Лекарством явилось палладианство в архитектуре, стиль упорядоченный, подобно божественной (или ньютоновской) Вселенной, и такой простой, как природа, ибо никогда, уверяют философы, природа не была так полно понята, как древними. Отсюда следовать за стилем древних в архитектуре означало следовать природе.»[10]

Тем самым Н. Певзнер в какой-то мере философски объясняет обычно вызывающее недоумение резкое различие между свободными формами пейзажного парка и строгими формами одновременно с ним развивающейся классицистической архитектуры.

«Тем не менее, – пишет Н. Певзнер далее, – эта концепция (концепция пейзажного парка. – *Д. Л.*) была вначале концепцией мыслителей и поэтому не визуальной. Те, кто породил ее, никогда не думали, что она приведет к скалам и утесам или к мягким лугам и журчащим ручейкам. И тут вмешались любители. Кристофер Хусси рассказывает, как после

[8] *Cow*ell F R. The Garden as a Fine Art. London, 1978. P. 171.

[9] Pevsner N. Studies in Art. Architecture and Design. Vol. 1. New York, 1968. P. 100 (перевод мой).

[10] *P*evsner N. Studies in Art… P. 101. О развитии пейзажных парков под влиянием упорядоченного с помощью живописи «беспорядка» в природе Кр. Хусси пишет в кн.: *Hussy Chr.* The Picturesque. London, 1927. См. также: *Hadfield M.* Gardening in Britain. London, 1960; *Hyams Ed.* The English Garden. London, 1962.

Утрехтского мира свершение „большого путешествия“ стало вопросом престижа, как ценители искусств открыли Альпы и итальянские пейзажи, как они нашли их идеализированными и подчеркнутыми в искусстве Сальватора Роза, Пуссена и Лоррена, как привезли на родину картины или гравюры с произведений этих художников, как воодушевляли художников Англии смотреть глазами этих иностранных пейзажистов и как в конце концов попробовали преобразовать свои собственные владения в подражание пейзажам Роза и Лоррена».[11] Немецкие садоводы в некоторых случаях даже прямо воспроизводили картины знаменитых пейзажистов.[12]

Тип пейзажных парков, первоначально связанный с великими пейзажистами XVII в., писавшими по преимуществу виды Римской Кампаньи, складывался постепенно. В тех пейзажных парках, которые окружали Голландский сад в Царском Селе, важным моментом явилось появление монументов в память о русских победах и памятников, отражавших личные, индивидуальные чувства к друзьям, родным, любимым философам и поэтам. Кроме того, следует отметить всевозрастающую роль слова в парковом искусстве (ср. пышные и пространные надписи на памятниках победы, на Орловской ростральной колонне, на памятнике Д.А. Ланскому в Собственном садике, на мраморных Орловских воротах, на воротах «Любезным моим сослуживцам» и пр., и пр.). Сады в эпоху предромантизма приобретают ту «sensibility of gardens»[13], которую так ценили англичане, и больший или меньший русский национальный оттенок в своей садовой тематике. Характерно, что даже темы басен Лафонтена, которые были часты в регулярном садоводстве, не исчезают, но приобретают тот же оттенок «sensibility» (чувствительности), и это отчетливо сказывается в знаменитой – благодаря пушкинским стихам – скульптуре «Молочница». В этой статуе Соколова на первый план выступила не нравоучительная часть басни Лафонтена «Кувшин с молоком», а чувствительная – «sensibility».

3

В связи со всем сказанным совершенно очевидно, что Пушкин в своих стихах откликается на «sensibility» царскосельской природы не только теми или иными поэтическими зарисовками своеобразно преломленных в Царском Селе лорреновских пейзажей, но всей свободной философией, в них заключенной. «Сады Лицея» – это прежде всего мир свободы, беззаботности, дружбы и любви, но вместе с тем и мир уединенного чтения, уединенных размышлений. Тема эта, начатая еще в монастырских садах средневековья, продолженная в ренессансных и барочных садах, перешла и в пейзажные парки Царского Села; не чужда она была и зеленым кабинетам Голландского сада перед Екатерининским дворцом, который ко времени Пушкина уже несколько изменил свой характер. Тема уединения особенно важна для лицейских стихотворений Пушкина и не случайно связывается им с Царским Селом и его садами. Полусерьезно-полуиронически Пушкин называл себя «любовником муз уединенных», ассоциировал Лицей с монастырем, свою комнату с кельей. Напомним хотя бы о его поэме «Монах» и послании «Наталье», заканчивающемся словами: «Знай, Наталья! – я… монах!» Тема уединения рисуется им в стихотворениях «Городок (К***)», «Дубравы, где в тиши свободы…» и во многих других.

Главное отличие барочных садов от ренессансных в их семантике заключается в следующем: ренессансные сады были садами серьезного отношения к миру, стремились представить некий микрокосм; барочные же сады внесли в семантическую сторону садово-пар-

[11] *Pevsner N.* Studies in Art… P. 101.

[12] См.: Hyams Ed. Capability Brown and Humphry Repton. London, 1971. P. 4.

[13] Специальное выражение, означающее «чувствительность в пейзаже садов».

кового искусства сильный элемент иронии и шутки. Уже русские барочные сады XVII в. (кремлевские, сады Измайловского и пр.) обладали этой шутливой тематикой: потешные флотилии на поднятых над естественным уровнем прудах (пруды на террасах, возвышающихся над уровнем Москвы-реки), «обманные» перспективные панно, для выполнения которых приглашались иностранные живописцы, и т. д.

Воспитанник кремлевских садов Петр I культивировал в устройстве садов различные курьезы (фонтанные «шутихи», «острова уединения» на прудах и пр.). С этой шутливой семантикой барочных садов, которой было много и в «садах Лицея», связано и ироническое переосмысление темы монашества в лицейских стихотворениях Пушкина.

В отличие от голландских садов регулярного типа, пейзажные парки предназначались главным образом для прогулок. Дорожки специально прокладывались так, чтобы удлинять путь и открывать гуляющим все новые и новые виды, маня к продолжению прогулок.

Н.А. Львов в своем проекте пейзажной («натуральной») части сада князя Безбородко в Москве разделил ее на три части: для прогулок утренних, полуденных и вечерних. Самый большой участок отводился для вечерних прогулок.[14] И это понятно: уже по представлениям XVIII и начала XIX в. именно вечерние прогулки в одиночестве или с близкими друзьями считались наиболее полезными для крепкого сна и здоровья. Это позволяет в известной мере понять тематику стихотворения Пушкина «Сон» (1816). Напомню хотя бы такие строки этого стихотворения:

Друзья мои! возьмите посох свой,
Идите в лес, бродите по долине,
Крутых холмов устаньте на вершине,
И в долгу ночь глубок ваш будет сон!

Нас не должно удивлять и то обстоятельство, что, рисуя в своих стихах императорские парки, Пушкин упоминает и о пасущихся в них домашних животных. Овцы и коровы были непременным элементом пейзажных парков. Были они и в царскосельских парках.

Это требует некоторых разъяснений. Как правило, пейзажные парки создавались в отдаленной части владений хозяина. Примыкающая к дому часть оставалась регулярным садом (как Голландский сад у Екатерининского дворца) или даже (в пору господства вкуса к пейзажности) заново разбивалась в регулярном стиле (так создавалась при Павле регулярная часть Гатчинского парка). В обширном же пейзажном парке могли гулять посетители, паслись овцы, олени и даже коровы. Молочные фермы (в Павловске и Петергофе) нужны были не только для имитации сельской жизни, но и чтобы населять пейзажные парки скотом: этого требовала эстетика пейзажных парков, как требовала того же и пейзажная живопись, которой пейзажные парки следовали.

Образы природы пейзажных парков Царского глубоко пронизывают собой все лицейские стихотворения Пушкина (тишина полей, сень дубрав, журчание ручьев, лоно вод, дремлющие воды, душистые липы, злачные нивы), хотя и даны с некоторыми поэтическими преувеличениями (так, в «крутых холмах» чувствуется стремление увидеть Царское в духе картин Лоррена, как и в «твердой мшистой скале» «Воспоминаний в Царском Селе».) Из скульптур и памятников Царского Пушкин откликается главным образом на исторические – памятники русским победам. Это отчасти объясняется тем, что Павел I увез из Царского

[14] «Вечернее гульбище всех прочих пространнее, для него определена вся нижняя часть сада поперек онаго. Широкия, а некоторыя и прямыя дороги осенены большими деревьями, между коих различные беседки и киоски, то в лесу, то над водою разметанныя, прерывают единообразность прямой линии» (Львов Н.А. Каким образом должно бы было расположить сад князя Безбородки в Москве. Цит. по: *Гримм Г.Г.* Проект парка Безбородко в Москве. Материалы к изучению творчества Н.А. Львова // Сообщения Института истории искусств, 4–5. Живопись. Скульптура. Архитектура. М., 1954. С. 121–122).

большинство статуй и «сады Лицея» вообще были ими сравнительно небогаты во времена Пушкина. Павел не решился разрушить в Царском памятники русским победам.

Памятники русским победам – это другая сторона «sensibility» Царского Села, и здесь следует отметить влияние поэзии Оссиана. В «Воспоминаниях в Царском Селе» говорится о «валах седых» и их «блестящей пене», о «тени угрюмых сосен». Может быть, с теми же образами Оссиана связано и то обстоятельство, что ночной парковый пейзаж занимает в лицейских стихах Пушкина значительное место.

Итак, изучая эволюцию видения Пушкиным природы в его лицейский период, необходимо принимать во внимание не только поэтические влияния (Грея, Томсона и пр.), но и те философско-эстетические концепции, которые лежали в основе садов и парков Царского Села.

В лицейских стихотворениях Пушкина сказалась семантика садов двух типов – архитектурно-голландских (не французских) и «натуральных». Мы не должны видеть в этом какого-то внутреннего противоречия. Во-первых, в Царском Селе лицеистам были доступны как Голландский сад, так и более отдаленные пейзажные парки, а во-вторых, ни в Англии, ни в России смена вкусов в области садово-паркового искусства, как уже говорилось, не была резкой. Регулярные парки в конце XVIII – начале XIX в. считались необходимой связующей частью между домом хозяина и более отдаленными пейзажными парками, предназначавшимися для прогулок. В уже упоминавшейся и цитировавшейся записке предромантического поэта и культурного деятеля Н.А. Львова последний утверждал, что в своем проекте сада Безбородко он ставит себе целью «согласить учение двух противоположных художников Кента и Ленотра, оживить холодную единообразность сего последнего, поработившего в угодность великолепия натуру под иго прямой линии, живыми и разнообразными красотами Аглицкого садов преобразителя и поместить в одну картину сад пышности и сад утехи».[15]

«Садом пышности» Голландский сад перед Екатерининским дворцом никогда не был, но совмещение архитектурного стиля с пейзажным в «садах Лицея» происходило во времена Пушкина тем легче, что деревья в Голландском саду уже достаточно разрослись. Совмещение обоих стилей отнюдь не уменьшало семантическую сторону воздействия «садов Лицея» на поэзию Пушкина. Они сочетались, и мы с достаточной ясностью узнаем их воздействие в его лицейских стихах.

Пушкинское понимание царскосельских садов как садов свободы, тишины, уединения было свойственно и другим поэтам-лицеистам. Дельвиг писал:

Я редко пел, но весело, друзья!
Моя душа свободно разливалась.
О царский сад, тебя ль забуду я?
Твоей красой волшебной оживлялась
Проказница фантазия моя,
И со струной струна перекликалась,
В согласный звон сливаясь под рукой, —
И вы, друзья, любили голос мой.

«К друзьям»

Царскосельские сады явились для Пушкина школой, в которой он учился понимать природу. Многое в его понимании пейзажей Михайловского и Тригорского явилось для него как бы продолжением философии свободного сада, выработанной в практике романтического садоводства.

[15] Сообщения Института истории искусств. С. 110.

Пушкин был нравственно воспитан «садами Лицея» и присущей им свободой вольной природы. Между его ощущением, с одной стороны, царскосельских садов, а с другой – природы Михайловского не было принципиальных различий. Подобно тому, как пейзажный, «естественный» сад был изобретением тех поэтов, которые проповедовали не только душевную, но и гражданскую свободу – Мильтона, Томсона, Попа, – пейзажная лирика Пушкина была так же тесно связана с темой личной свободы и протестом против несвободы русского крестьянства. Люди и природа нерасторжимы, особенно в деревне. Именно поэтому естественность и чистота природы вызывали в Пушкине по контрасту чувство горечи от неправды человеческих отношений, а простор полей и свобода пейзажа – возмущение от отсутствия свободы в человеческом обществе.

И не случайно воспитанник «садов Лицея» Пушкин, появившись в Михайловском, пишет стихотворение «Деревня», в котором с такою резкостью противопоставил «мирный шум дубрав и тишину полей» «рабству тощему» русского крестьянства.

Царскосельские сады, кроме того, научили Пушкина сладости воспоминаний, связали поэзию Пушкина с постоянными, очень характерными для нее реминисценциями прошлого.

Царскосельский парк был парком воспоминаний, и, как указывал И.Ф. Анненский в своем замечательном очерке «Пушкин и Царское Село», еще в Лицее тема воспоминаний стала ведущей темой поэзии Пушкина: «…именно в Царском Селе, в этом парке „воспоминаний“ по преимуществу, в душе Пушкина должна была впервые развиться наклонность к поэтической форме *воспоминаний*, а Пушкин и позже особенно любил этот душевный настрой».[16]

Уже в 1829 г. Пушкин писал:

Воспоминаньями смущенный,
Исполнен сладкою тоской,
Сады прекрасные, под сумрак ваш священный
Вхожу с поникшею главой…

Воспоминания рождала в Пушкине не только романтическая часть Екатерининского парка, но и Старый (Голландский) сад с его удивительной гармонией человеческой регулярности и созданной временем природной свободой. В пейзажной части парка были по преимуществу героические памятники, памятники военной славы России, в Старом же саду – античные символические и аллегорические фигуры:

Всё – мраморные циркули и лиры,
Мечи и свитки в мраморных руках,
На главах лавры, на плечах порфиры…
«В начале жизни школу помню я…»

Поскольку для Пушкина царскосельские сады во всех частях были прежде всего садами, навевавшими воспоминания, давшими ему, великому поэту, одну из самых важных тем его лирики, – хранить в них все воспоминания, связанные с Пушкиным, наш первейший долг, долг перед русской культурой.

Когда в начале XX в. А. Бенуа установил своего рода культ времени Елизаветы Петровны[17] и французского классицизма в садоводстве, это было своего рода снобистским увле-

[16] *Анненский И.* Книги отражений. М., 1979. С. 309. (Литературные памятники).

[17] См.*: Бенуа А.* Царское Село в царствование императрицы Елисаветы Петровны. СПб., 1910.

чением, шедшим в разрез со всем пониманием царскосельских садов, установленным в русской поэзии Пушкиным. И не случайно Ахматова писала, как бы полемизируя с А. Бенуа:

Смуглый отрок бродил по аллеям
У озерных глухих берегов,

И столетие мы лелеем
Еле слышный шелест шагов.

Иглы сосен густо и колко
Устилают низкие пни…

Здесь лежала его треуголка
И растрепанный том Парни.

(*Курсив мой.* – Д. Л.)

Садово-парковое искусство – это прежде всего искусство содержательное, связанное с определенными философскими и поэтическими ассоциациями.[18]

1979

[18] См. подробнее: *Лихачев Д.С.* Поэзия садов: К семантике садово-парковых стилей. Л., 1982.

Из комментария к тексту стихотворения «Родина»

В статье «Новые списки стихотворения, известного под названием „Родина“»

А.Л. Гришунин и В.А. Черных[19] приводят новый список этого нелегального стихотворения середины XIX в. из рукописного сборника, составленного библиографом П.А. Ефремовым[20]. Авторы статьи убедительно показывают, что многие чтения этого нового списка первоначальнее чтений других списков, известных до него, но считают, что чтение «рогатых баб» в строфе:

Гнилые избы, кабаки,
Непроходимые дороги,
Оборванные мужики,
Рогатых баб босые ноги —

«явно неисправно», и предпочитают ему чтение «брюхатых баб». Между тем именно чтение «рогатых» следует признать первоначальным и лучше вяжущимся со всем характером стихотворения.

Как известно, «рогами» в наряде русских деревенских замужних женщин некоторых губерний называли кичку, или кику, – очень высокий головной убор, род повойника, часто парчового или даже низанного жемчугом, с двумя острыми выступами спереди (отсюда и название кички «рога»).[21] Этот пышный головной убор, обычно передававшийся по наследству, составлял разительный контраст к повседневной босоногости деревенских женщин. Даль в толковом словаре приводит фольклорную насмешку над онежскими бабами, что они «на рогах онучи сушили», то есть накидывали на кичку онучи, оставляя ноги босыми.

В строке: «Рогатых баб босые ноги», как и во всем стихотворении в целом, подчеркивается крайняя нищета, скрывающаяся за официальной пышностью России.

Первоначальность чтения «рогатых баб», а не «брюхатых баб» подтверждается текстологическим правилом, согласно которому наиболее трудное чтение (lectio dificilior) признается более древним, чем чтение более легкое (lectio facilior). Как правило, переписчики облегчают себе чтение, заменяют менее понятное более понятным, модернизируют текст. Название кики «рога» не было широко распространенным, оно было известно только в некоторых губерниях. Поэтому оно может облегчить поиски автора этого стихотворения, долгое время приписывавшегося Д.В. Веневитинову.

Тема двойственного состояния русского крестьянства – с одной стороны, обладающего удивительным чувством собственного достоинства, а с другой стороны, нищенски униженного – была одной из основных в русском искусстве и литературе. Таковы женщины из народа А.Г. Венецианова: головные уборы царевен и босые ноги нищенок. Этот мотив постоянен в изображениях венециановских крестьянок – отдыхающих или работающих, ведущих под уздцы лошадей или кормящих детей. «Рога», покрытые вышитыми платками, – один из самых красивых нарядов крестьянок, выражавших их самоощущение цариц и царевен вопреки вопиющей бедности их существования. Чуть позднее передвижники тоже будут

[19] Проблемы современной филологии: Сборник статей к семидесятилетию акад. В.В. Виноградова. М., 1965. С. 372–377.

[20] ЦГАЛИ. Ф. 1296. Оп. 2. Ед. хр. 55. Л. 192.

[21] О рогатых головных уборах см.: Лебедева Н.И., Маслова Г.С. Русская крестьянская одежда XIX – нач. XX в. // Русские. Историко-этнографический атлас. М., 1967.

подчеркивать жалкую бедность русских крестьян, но без той особой трагичности, которая ощущается в изображениях Венецианова.

1979

Социальные корни типа Манилова

Одно из важнейших достижений реализма Гоголя заключалось в том, что все создаваемые им типы строго локализовались в социальном пространстве России. При всех общечеловеческих чертах Собакевича или Коробочки, все они все же одновременно являются представителями определенных групп русского населения первой половины XIX в. Мы ясно видим, в каких социальных условиях развился тот или иной персонаж Гоголя и к какой социальной группе он принадлежит. И это особенно относится к «Мертвым душам».

Г.А. Гуковский пишет о «Мертвых душах»: «Первый том – картина России, русского общества, картина социальная, с народом в качестве фона и основы ее. В соответствии с этим, в первом томе в центре не индивидуальная психология личностей, а типические черты социальных групп и лиц как их представителей»[22].

Известны слова Гоголя из его письма Погодину от 28 ноября 1836 г. о «Мертвых душах»: «Вся Русь отзовется в нем (в этом творении Гоголя. – Д. Л.)», и Гоголь стремится «в полный обхват ее обнять»[23].

Не совсем ясен, однако, в этом социальном отношении Манилов. Помещик? Но почему именно помещичья среда создала Манилова? Конечно, он помещик, но ведь помещиками было все высшее чиновничество.

Необходимо, как мне представляется, обратить внимание на то, что в Манилове есть определенные признаки принадлежности его к высшему бюрократическому кругу России. Не случайно, думается, Чичиков начинает свой объезд помещичьих гнезд именно с Манилова (т. 1, гл. II). Этикет визитов требовал начинать визитационные объезды с наиболее важных лиц города или губернии. Характерен и разговор, который Чичиков ведет с супругами Маниловыми. Последние спрашивают его, какого он мнения о губернаторе, затем о вице-губернаторе, о полицмейстере, председателе палаты, почтмейстере и «таким образом, – замечает Гоголь, – перебрали почти всех чиновников города», что в какой-то мере указывает на близость Манилова именно к этому кругу лиц. Своего сына Фемистоклюса Манилов прочит в посланники, а о странной покупке Чичикова осведомляется, «не будет ли эта негоция несоответствующей гражданским постановлениям и дальнейшим видам России». Только удостоверившись в том, что казна получит «законные пошлины», и придав своему лицу такое «глубокое выражение, какого, может быть, и не видано было на человеческом лице, разве только у какого-нибудь слишком умного *министра*» (курсив мой. – Д. Л.), Манилов решается заключить сделку на мертвые души.

После этих нескольких замечаний я бы хотел представить читателям некоторые материалы (далеко не исчерпывающие), указывающие на то, что маниловщина была в высшей степени свойственна лицемерному бюрократическому слою империи Николая I, и в первую очередь самому Николаю I. Я не думаю, чтобы в представленных мной материалах нужно было непременно искать определенные прототипы Манилова. Лицемерие и сентиментальность пронизывали собой весь быт чиновничьей бюрократии России, и примеров маниловщины именно в этом социальном кругу было слишком достаточно. Это было искаженным отражением сентиментализма в высших кругах тогдашнего чиновничества, сентиментализма, понятого вкривь и вкось. Полагаю, что читатели не поймут меня так, что я ищу реальные события, знакомые Гоголю, – я имею в виду общий уклад жизни высшего чиновничества.

---

[22] *Гуковский Г.А*. Реализм Гоголя. М.; Л., 1959. С. 476.

[23] Там же. С. 482, 483.

В этой связи прежде всего важен сам император Николай I – «первый помещик» и образец для всей своей многочисленной чиновничьей бюрократии.[24] Николай I, конечно, не был непосредственным прототипом Манилова (соблазн увидеть в Николае I прототип Манилова велик), но между ним и Маниловым намечается отчетливое типологическое сходство, о котором и пойдет речь в дальнейшем.

С точки зрения социальной прикрепленности маниловщины небезынтересны у Гоголя архитектурные «прожекты» Манилова: «храм уединенного размышления» при въезде в усадьбу, мечты его устроить пруд, провести подземный ход, выстроить каменный мост и по сторонам его поставить лавки для купцов, его желание выстроить «огромнейший дом с таким высоким бельведером, что можно оттуда видеть даже Москву и там пить вечером чай на открытом воздухе и рассуждать о каких-нибудь приятных предметах». Действительность превосходила в этом отношении фантазию Гоголя и его персонажа. Как известно, Николай I был увлечен различными парковыми постройками в сентиментальном духе: чайными домиками, инвалидными домиками, павильонами, фермами и пр. Особенно много было построено в Старом Петергофе. Вот что писала по поводу всех этих павильонов А.Ф. Тютчева в своих воспоминаниях: «Петергоф и все его окрестности усеяны увеселительными павильонами, голландскими мельницами, швейцарскими шале, китайскими киосками, русскими избами, итальянскими виллами, греческими храмами, замками в стиле „рококо“ и т. д., и т. д., выстроенными императором Николаем для развлечения и ради забавы императрицы Александры „Феодоровны“, в которых она имеет обыкновение, когда живет в Петергофе, проводить свои дни, бесконечно разнообразя свое пребывание. Например, утренний кофе подается в Ореанде, обед в Озерках, вечерний чай на Бабьем Гоне».[25]

«Проходя по залитым зеленью и солнцем петергофским садам с их фонтанами и цветущими газонами, я чувствую, при виде этих павильонов, коттеджей, ферм, маленьких мельниц, этих бесчисленных проявлений императорских фантазий, чрезвычайно красивых самих по себе, такое душевное отвращение, что вид их сжимает мне сердце как боль физическая».[26]

Следующая выписка из воспоминаний А.Ф. Тютчевой характеризует быт императорской фамилии, связанный с этими павильонами: «В Царском и в Петергофе можно было видеть большой запряженный фургон, нагруженный кипящим самоваром и корзинами с посудой и булками. По данному сигналу фургон мчался во весь опор к павильону, назначенному для встречи. „Ездовые“, с развевающимися по ветру черными плюмажами, скакали на ферму, в Знаменское, в Сергиевку, предупредить великих князей и великих княгинь, что императрица будет кушать кофе в Ореанде, на „мельнице“, „в избе“, в Монплезире, в „хижине“, в „шале“, на ферме, в Островском, на Озерках, на Бабьем Гоне, на Стрелке, словом, в одном из тысячи причудливых павильонов, созданных для развлечения и отдохновения императрицы баловством ее супруга, который до конца жизни не переставал относиться к ней, как к избалованному ребенку. Через несколько минут можно было наблюдать, как великие князья в форме, великие княгини в туалетах, дети в нарядных платьицах, дамы и кавалеры свиты поспешно направлялись к намеченной цели. При виде всего этого церемониала по поводу простого питья кофе я часто вспоминала анекдот про пастуха, который на вопрос, что бы он стал делать, если бы был королем, отвечал: „Я бы стал пасти своих овец верхом“. Великие мира сего все более или менее выполняют программу пастуха, они пасут

[24] Ср. речь Николая I к депутатам петербургского дворянства 21 марта 1848 г.: «Правило души моей откровенность, я хочу, чтобы не только действия, но намерения и мысли мои были бы всем открыты и известны, а потому я прошу вас передать все мною сказанное всему С.-Петербургскому дворянству, к составу которого я и жена моя принадлежали как здешние помещики» (Эпоха Николая I: Сборник / Под ред. М.О. Гершензона. М., 1910. С. 11).

[25] *Тютчева А.Ф.* При дворе двух императоров: Дневник. 1855–1882 гг. М., 1929. С. 33 (запись 5 июня 1855 г.).

[26] *Тютчева А.Ф.* При дворе двух императоров: Воспоминания. Дневник. 1853–1855 гг. М., 1928. С. 40.

свои стада верхом, и если они редко совершают великие дела, зато превращают житейские мелочи в очень важные дела».[27]

Некоторые из мечтаний Манилова поразительно совпадают с затеями, которые Николай I осуществил несколько позже. Так, Манилов, как мы уже отметили, мечтает построить дом «с таким высоким бельведером, что можно оттуда видеть даже Москву и там пить вечером чай на открытом воздухе и рассуждать о каких-нибудь приятных предметах». Напомню, что Николай I приказал построить в Старом Петергофе, недалеко от Бабьего Гона, именно бельведер для чаепитий с видом на Петербург.

Об отношении Николая к семейной жизни дают представление записки некоего Н. Д. Он пишет: «Водворившись после брака в Аничковском дворце, великий князь Николай Павлович реставрировал его совершенно, уничтожил громадныя залы и приспособил их для тихой и счастливой семейной жизни. „Жить семейною жизнью – вот истинное счастье“, – повторял он часто. „Если кто-нибудь спросит тебя, – говорил великий князь одному из своих приближенных, – в каком уголке мира скрывается истинное счастье, сделай одолжение, пошли этого человека в Аничкинский рай“»[28].

Публичные изъявления чувств к жене, родным и друзьям были потребностью императора. Н.К. Шильдер пишет: «В известиях из Москвы описывают, что свидание императора с его братом Константином[29] было очень трогательно. Их объятия, их волнение в присутствии придворных (курсив мой. – Д. Л.) придали этому неожиданному свиданию некоторый оттенок сентиментализма, который передать трудно»[30]. Вспомним, как публично встречаются Чичиков и Манилов в седьмой главе: «Они заключили тут же друг друга в объятия и минут пять оставались на улице (курсив мой. – *Д. Л.*) в таком положении. Поцелуи с обеих сторон так были сильны, что у обоих весь день почти болели передние зубы».

Семейный быт Николая I представляет собой разительные параллели к семейному быту Манилова. Взаимные сюрпризы, угощения, публичные излияния чувств на виду у всех составляли непременную черту придворного быта. Приведу характерный случай из книги А. Гейрота «Описание Петергофа»: «Император Николай I, увеличивая пространство парков и садов в Петергофе, вместе с тем повелел устроить для сторожей в разных местах красивые караулки, с небольшими огородами и другими хозяйственными удобствами. Содержание сторожам назначено было весьма хорошее, а государю благоугодно было предоставить право на помещение в этих караулках исключительно отставным заслуженным георгиевским кавалерам и кандидатам. Постройка караулок для инвалидов подала мысль императору Николаю I построить красивый сельский домик в виду караулки близ большого Запасного пруда, места любимых прогулок императрицы Александры Федоровны. Постройка этого домика производилась втайне от государыни. Когда караулка была готова, то в одно воскресное утро государь предварил государыню, что после обедни он отправится со всеми детьми в кадетский лагерь, а государыню просит подождать его возвращения в Большом дворце. После обедни государь со всеми детьми поехал в лагерь и спустя час послал флигель-адъютанта с поручением привести государыню к вновь построенному сельскому домику. Приглашение это не обратило особого внимания государыни, и она последовала за адъютантом в открытом экипаже, в сопровождении одной из своих дам. Но приехав к месту любимых своих прогулок, к крайнему удивлению государыня увидела щегольскую избу, с крылечка которой сошел отставной солдат в форменном сюртуке с золотым галуном на воротнике и с нашивками на левом рукаве. Он подошел к коляске и с глубоким почтением просил госуда-

[27] Там же. С. 94–95.

[28] Н.Д. Несколько слов в память императора Николая I // Рус. старина. 1896. Кн. 6. С. 456.

[29] 14(26) августа 1826 г.

[30] *Шильдер Н.К.* Император Николай Первый. Т. 2. СПб., 1903. С. 6.

рыню сделать ему честь отдохнуть в его избе. Государыня тотчас же узнала в ветеране своего мужа, который, однако, продолжал сохранять принятую на себя роль. Государыня вошла в избу, где ее ожидали, выстроенные в ряд, все ее сыновья и дочери. „Позвольте мне, – говорил ветеран, – представить Вашему величеству по имени всех моих детей и поручить их могущественному покровительству матушки царицы. Старший мой сын уже флигель-адъютант, хотя ему едва минуло девятнадцать лет, об нем я и не прошу, но за трех остальных моих сыновей и трех дочерей я должен обратиться к Вашему величеству с просьбой. Десятилетнего Константина я назначаю во флот, семилетнего Николая – в инженерный корпус, меньшего Михаила – в артиллерию. Старшую дочь мою, Марию, я бы желал пристроить в Смольный, вторую, Ольгу, – в Екатерининский, а младшую, Александру, – в Патриотический институт“. Государыня, счастливая, обещала ветерану по возможности позаботиться о его детях, но не могла долее сохранить принятую на себя роль и, тронутая до слез, благодарила мужа за сюрприз»[31].

Эпизод с представлением детей государыне и с различными то шутливыми, то серьезными предположениями о их будущей карьере не случаен. Это было одно из любимых развлечений не в меру сентиментального деспота. Московский фабрикант Рыбников в своих воспоминаниях об обеде, данном в Зимнем дворце в 1833 г. купечеству, пишет: «После обеда, обойдя всех, государь взял приведенного малолетнего Константина Николаевича[32], наклоняя ему голову, приговаривал, „Кланяйся, кланяйся ниже“. Потом, став прямо, скомандовал великому князю: „Ты адмирал, но полезай на мачту сам!“ Великий князь, хватаясь за руки, пуговицы и петли императора, влез на плечо. Тогда государь поцеловал его и сказал присутствующим: „Это адмирал исправный, – ну, тем же маршем с мачты долой!“»[33]

Такие же игры с назначением им должностей и званий были характерны и для общения Николая с кадетами, которых привозили к нему в Александрию и Петергоф.

Если вспомнить, что Манилов шутливо назначал своего сына посланником, а для себя и Чичикова мечтал о производстве в генералы, то приобретает некоторое значение и тот факт, что сам Николай очень любил шутливо назначать себя и окружающих в различные чины и ведомства. Антона Рубинштейна при встрече он называл «Ваше превосходительство», к М.И. Глинке при поручении ему капеллы обращался с прошением, возясь с кадетами, в самый разгар игры шутливо напоминал им, что он император («Как вы смели повалить императора»[34]) и т. д. Николай I и его жена любили играть в «простых людей»[35]. В связи с этим нельзя не обратить внимания на то, что Манилов потчует Чичикова, предлагая ему «по русскому обычаю» щи. «Русский обычай» был в моде при дворе Николая I. Были заведены русские придворные костюмы: дамы носили сарафаны с треном, расшитым золотом, повойники на голове и пр.

К чертам маниловщины в Николае I следует отнести и его доведенную до страсти любовь к смотрам и учениям, ужасавшую наблюдавших эту черту иностранцев. Характерно, что, воспроизводя сражения, Николай I «исправлял» ошибки полководцев и истории, наслаждаясь тем, что воображал себя победителем. Вот что пишет немецкий путешественник

---

[31] *Гейрот А*. Описание Петергофа. СПб., 1868. С. 106. (Случай этот относится к 1834 г.)

[32] Напоминаю, между прочим, что имена царских детей, Константин и Михаил, были связаны с чаяниями русского двора на восстановление Византийской империи (Константин – первый и последний императоры Византии, Михаил – будущий, предсказанный в пророчествах). Ср. Фемистоклюс и Алкид у Манилова.

[33] Цит. по кн.: *Ярош К.Н*. Император Николай Павлович. Харьков, 1890. С. 20.

[34] Цит. по кн.: Ярош К.Н. Император Николай Павлович. Харьков, 1890. С. 61, 81–82.

[35] Об этой игре в «простых людей» пишет А.Ф. Тютчева: «Двор сегодня переехал в Петергоф. Это место мне исключительно антипатично. Здесь играют в буржуазную и деревенскую жизнь. Император, императрица и другие члены семьи живут в различных фермах, коттеджах, шале, во всякого рода павильонах, разбросанных в парке Александрии, где все эти великие мира предаются иллюзии жить, как простые смертные» (*Тютчева А.Ф*. При дворе двух императоров. Дневник. 1855–1882 гг. С. 32; запись 5 июня 1855 г.).

Гагерн, которому довелось присутствовать при воспроизведении 10 сентября 1839 г. на Бородинском поле знаменитого сражения с Наполеоном: «10-го сентября. Сегодня великий день, в который еще раз произошла Бородинская битва. Впрочем, представляла ее одна русская армия, неприятель только предполагался. Был составлен план, по которому все сражение разделялось на четыре момента. Погода благоприятствовала этому прекрасному зрелищу, длившемуся с 8 часов утра по 4 пополудни. Командовал фельдмаршал Паскевич, пока это было только возможно, и сначала довольно верно воспроизводил сражение, но по прошествии нескольких часов, то есть около полудня, сам император взял фактически команду в свои руки и исправлял ошибки, якобы сделанные некогда, то есть он произвел с драгунами большое обходное движение против левого фланга и тыла французской армии…»[36] Генерал Ермолов по этому поводу заметил: «C'est la représentation de la battaile avec les corrections, que Monsieur le Marechal a jugé convenable d'y introduire»[37]. («Это представление битвы с исправлениями, которые его величество главнокомандующий соизволил в нее внести».) Далее Гагерн замечает: «13-го сентября. Сегодня последний маневр при Бородине; император еще раз дает сражение a sa façon (на свой манер) и так обойдет французов, что они будут пойманы как в мешок»[38].

По поводу морских смотров барон Кюстин писал: «Ребячество в грандиозных размерах – вещь ужасная! Лорд Durham высказал это лично императору Николаю Павловичу и своею откровенностью поразил его в самое чувствительное место его властолюбивого сердца: „русские военные корабли – игрушка русского императора“»[39].

Бюрократическое лицемерие заставляло Николая I придавать несвойственное значение вновь организуемым учреждениям сыска и репрессий. Вот что пишет К.Н. Ярош в своей биографии Николая I об открытии знаменитого своим государственным терроризмом III Отделения: «Истинная мысль учреждения выступает рельефно в словах императора, который, в ответ на вопрос об инструкции, подал графу Бенкендорфу (первому начальнику III Отделения) свой платок и сказал: „Утирай этим платком как можно больше слез“»[40].

Нет оснований видеть в Манилове пародию на Николая I, хотя нужно обратить внимание, что внешность Манилова кое в чем напоминала Николая. Манилов был «человек видный», «он улыбался заманчиво, был белокур, с голубыми глазами». Нельзя не обратить внимание на окончание второй главы. Она заканчивается тем, что Манилов мечтает, как они с Чичиковым «приехали в какое-то общество в хороших каретах, где обворожают всех приятностью обращения, и что будто бы *государь (курсив мой.* – Д. Л.), узнавши о такой их дружбе, пожаловал их генералами».

О том, что Николай I действительно любил дружбу со своими подчиненными «генералами», свидетельствует следующее.

Отношения Бенкендорфа и Дубельта были вполне в духе маниловщины. Дубельт называл Бенкендорфа «человеком ангельской доброты». Когда Бенкендорф уезжал за границу, Дубельт плакал и писал затем жене: «Ты знаешь, душенька, как я люблю моего графа, и бог видит, что за каждый год его жизни я отдал бы год своей»[41].

Такою же сентиментальностью отличались отношения Бенкендорфа с Николаем I, отчасти напоминавшие отношения с Чичиковым, о которых мечтал Манилов (дружить, ездить в одной карете и пр.). Известно, например, что в путешествиях Бенкендорф всегда

---

[36] Россия и русский двор в 1839 г. Записки немецкого путешественника Гагерна // Русская старина. 1891. Кн. 1. С. 9.

[37] Там же. С. 11.

[38] Там же. С. 12.

[39] Россия и русский двор в 1839 г. Записки французского путешественника (*маркиза де) Кюстина* // Рус. старина. 1891. Кн. 1. С. 158.

[40] *Ярош К.Н*. Император Николай Павлович. С. 30.

[41] См.*: Лемке М*. Николаевские жандармы и литература 1826–1855 гг. СПб., 1908. С. 123.

сопровождал Николая I, сидя с ним в одной коляске напротив него. Отношения Николая I с Бенкендорфом были настолько близки, что, например, во время болезни Бенкендорфа в 1837 г., когда тот находился в своем имении Фалле, государь не называл его в письмах иначе как «мой милый друг» («mon cher ami»), а подписывался неизменно: «на всю жизнь любящий Вас Николай» («A vous pour la vie, votre tendrement afictionné Nicolas»). Когда больной переехал в Петербург, Николай I навещал его по два раза в день.[42]

Современники нередко характеризуют Бенкендорфа и Дубельта как «добрых» и «приятных» людей. Даже Достоевский, видевший Дубельта на допросах по делу петрашевцев, называл его «приятным человеком»[43].

О том, каким сладким лицемерием умел обставлять Дубельт свои отказы и запрещения, дает представление следующее письмо Дубельта М.М. Попову. В 1837 г. А.А. Краевский представил для «Журнала Министерства народного просвещения» рукопись В.А. Жуковского «Черты истории государства Российского». Дубельт писал по этому поводу М.М. Попову: «Я ничего не читал прекраснее этой статьи и прошу вас, родной мой Михаил Максимович, принять на себя труд поблагодарить г-на Краевского за доставление мне удовольствия прочесть новый прекрасный труд Жуковского. Поблагодарите его и за оказываемую им мне доверенность, за которую я должен отплатить ему откровенностью. Статья безусловно – прекрасна, но будет ли существенная польза, ежели ее напечатают? Вопрос этот делаю по двум причинам. Во-первых, чтобы видеть всю красоту и пользу этого сочинения, нужно знать твердо историю Государства Российского, а как, к несчастию, немногие у нас ее знают, то статья эта для немногих будет понятна… Во-вторых, она оканчивается первым нашествием Батыя… Описав темные времена быта России, (сочинитель) не хочет говорить о ея светлом времени, – жаль!»[44] Результат – запрещение статьи.

По тому, как Манилов разговаривает со своим приказчиком и просителями-крестьянами[45], он очень напоминал графа Бенкендорфа. Э.И. Стогов пишет о Бенкендорфе: «Зная графа, мы хорошо знали всю бесполезность приемов его. Он слушал ласково просителя – ничего не понимая; прошения он никогда, конечно, уже не видал; но публика была очень довольна его ласковостию, терпением и утешительным словом»[46].

М.А. Корф пишет, что Бенкендорф редко вслушивался в то, что ему говорили, и приводит следующий характерный случай для этого, как он выражается, «отрицательно доброго человека»: «Вместо героя прямоты и правдодушия… он, в сущности, был более отрицательно добрым человеком, под именем которого совершалось, наряду со многим добром, и немало самоуправства и зла. Без знания дела, без охоты к занятиям, отличавшийся особенно беспамятством и вечною рассеянностью, которыя многократно давали повод к разным анекдотам, очень забавным для слушателей или свидетелей, но отнюдь не для тех, кто бывал их жертвою, наконец, без меры преданный женщинам, он никогда не был ни деловым, ни дельным человеком и всегда являлся орудием лиц, его окружавших. Сидев с ним четыре года в Комитете министров и десять лет в Государственном Совете, я ни единожды не слышал его голоса ни по одному делу, хотя многия приходили от него самого, а другия должны были

---

[42] Там же. С. 24.

[43] См.: *Милюков А.* Ф.М. Достоевский // Рус. старина. 1881. Кн. 3. С. 706.

[44] *Бычков А.И.* Попытка напечатать «Черты истории государства Российского» В.А. Жуковского в 1837 г. // Рус. старина. 1903. Кн. 12. С. 596.

[45] Привожу это место из второй главы «Мертвых душ»: «Хозяйством нельзя сказать, чтобы он занимался, он даже никогда не ездил на поля, хозяйство шло как-то само собою. Когда приказчик говорил: „Хорошо бы, барин, то и то сделать“, – „Да, недурно“, – отвечал он обыкновенно, куря трубку, которую курить сделал привычку, когда еще служил в армии, где считался скромнейшим, деликатнейшим и образованнейшим офицером. „Да, именно недурно“, – повторял он. Когда приходил к нему мужик и, почесавши рукою затылок, говорил: „Барин, позволь отлучиться на работу, подать заработать“, – „Ступай“, – говорил он, куря трубку, и ему даже в голову не приходило, что мужик шел пьянствовать».

[46] Записки Э.И. Стогова // Рус. старина. 1903. Кн. 5. С. 312.

интересовать его лично. Часто случалось, что он после заседания, в котором присутствовал от начала до конца, спрашивал меня, чем решено такое-то из внесенных им представлений, как бы его лица совсем и не было.

Однажды в Государственном Совете министр юстиции граф Панин произносил очень длинную речь. Когда она продолжалась уже с полчаса, Бенкендорф обернулся к соседу своему, графу Орлову, с восклицанием:

– Sacré Dieu, voilà ce que j'appelle parler! („Бог мой, вот что я называю красноречием!“)

– Помилуй, братец, да разве ты не слышишь, что он полчаса говорит против тебя!

– В самом деле? – отвечал Бенкендорф, который тут только понял, что речь Панина есть ответ и возражение на его представление.

Через пять минут, посмотрев на часы, он сказал: „A présent adieu, il est temps que j'aille chez l'Empereur“ („Ну, до свидания, мне пора к государю“), – и оставил другим членам распутывать спор его с Паниным по их усмотрению.

Подобные анекдоты бывали с ним беспрестанно, и от этого он нередко вредил тем, кому имел намерение помочь, после сам не понимая, как случилось противное его видам и желанию. Должно еще прибавить, что при очень приятных формах (курсив мой. – Д. Л.), при чем-то рыцарском в тоне и словах и при довольно живом светском разговоре, он имел самое лишь поверхностное образование, ничему не учился, ничего не читал и даже никакой грамоты не знал порядочно…»[47]

Заканчивая наш обзор, хотелось бы указать на то, что черты маниловщины свойственны в произведениях Гоголя не только одному Манилову. Чиновники и в «Мертвых душах», и в «Ревизоре» живут между собой дружно, играют в «бостончик», собираются на домашние вечеринки и чашку чаю; их семейные отношения по большей части идилличны, а некоторые даже читают Жуковского и Карамзина. Характернейшая в этом отношении персона «Мертвых душ» – губернатор, который «был большой добряк и даже сам вышивал иногда по тюлю» (т. 1, гл. I). Иными словами: «такой добряк, что даже вышивал по тюлю!»

Обращаясь к вопросу о том, почему же Гоголь прямо не назвал ту бюрократически-чиновничью группу, к которой принадлежит Манилов, укажу только, что ответ этот дан самим Гоголем. Описывая в седьмой главе, как Чичиков и Манилов идут по грязным комнатам палаты, Гоголь пишет о себе: «Следовало бы описать канцелярские комнаты, которыми проходили наши герои, но автор питает *сильнейшую робость* (курсив мой. – *Д. Л.*) ко всем присутственным местам. Если и случалось ему проходить их даже в блистательном и облагороженном виде, с лакированными полами и столами, он старался пробежать как можно скорее, смиренно опустив и потупив глаза в землю, а потому совершенно не знает, как там все благоденствует и процветает…»

Вот в этом все дело: Гоголь писал о Манилове, «потупив глаза». И он боялся, конечно, указать прямо на ту среду, для которой маниловщина была наиболее характерна и которой подражал Манилов. И тут следует сказать: маниловщина больше самого Манилова. Маниловщина, если ее рассматривать не только как общечеловеческое явление, а как явление определенной эпохи и определенной среды, была в высшей степени свойственна высшему чиновничье-бюрократическому слою России. Провинциальный помещик Манилов подражал «первому помещику России» – Николаю I и его окружению. Гоголь изобразил маниловщину верхов через ее отражение в провинциальной среде. Маниловщина Николая I и его окружения предстала перед читателем окарикатуренной не столько Гоголем, сколько самой провинциальной жизнью.

---

[47] Из записок барона (впоследствии графа) М.А. Корфа // Рус. старина. 1899. Кн. 12. С. 486–487. Много примеров «высочайшей» и «превосходительной» маниловщины см.: Рассказы, заметки и анекдоты из Записок Е.Н. Львовой. 1788–1864 // Рус. старина. 1880. Кн. 3. С. 635–650.

Гоголь указывал на эпигонов, очевидно имея в виду и «самого», и «самих».

Социальная реализация литературы – это реализация и «социальных мод», мод полу-интеллектуальных-полубытовых.

1964

Достоевский в поисках реального и достоверного

Едва ли есть другой писатель, читателей которого так интересовали бы конкретные адреса его героев, «адреса» событий его произведений.

В спорах о том, где жил Раскольников, где была квартира старухи процентщицы, где жила Соня Мармеладова или где был дом Рогожина, принимают участие виднейшие писатели[48], журналисты; литературоведы и рядовые читатели пишут свои соображения в газеты.[49]

Эти поиски внутренне необходимы читателям Достоевского – необходимы для полноты художественного впечатления.

И хотя о многих из этих адресов идут споры[50], споры не только в специальной литературе, но и на страницах нелитературных газет, иллюзия реальности от каждого из этих шатко указываемых адресов поразительна. Невозможно не поверить в каждую из квартир Раскольникова, в каждую из этих дворницких с двумя ступенями вниз, в эти тринадцать ступеней, ведущих к каморке Раскольникова. У читателя потребность поверить в эти адреса, увидеть места действия, дочитать в них романы Достоевского, пополнить ими Достоевского.

Город с его домами, дворами и лестницами, особенно лестницами, служит как бы продолжением петербургских романов и повестей Достоевского. Это необходимая их часть. То же впечатление от Старой Руссы – как части «Братьев Карамазовых». Несмотря на то что Русса была наполовину уничтожена во время войны, ощущение подлинности не менее сильно и сейчас от тех мест, где происходило действие романа, чем даже от дома, где жил Достоевский.

Петербург, Старая Русса, Павловск – это те сценические площадки, на которые выводит Достоевский события своих произведений. Подлинность сцены поддерживает ощущение подлинности действия.

Произведения Достоевского рассчитаны на это ощущение доподлинности и поэтому переполнены реквизитами. Этот топографический реквизит составляет существенную черту самой поэтики произведений Достоевского. Читатель многое теряет, если он не знает тех мест, где происходит действие произведений Достоевского, ибо Достоевскому важна обстановка действия, но он не столько описывает ее, сколько на нее ссылается как на знакомую – ему самому и его читателям.

Достоевский нуждался в этом реквизите не только для того, чтобы убедить читателя в реальности создаваемых им событий, но также для того, чтобы убедить в них себя самого. А.Г. Достоевская вспоминает в одной из своих записей, как Достоевский водил ее по Петербургу и показывал ей места событий его романов. «Федор Михайлович в первые недели

---

[48] См.: *Гранин Д.* Дом на углу // Лит. Газета. 1969. 1 янв.

[49] См.: Краснов Ю., Метлицкий Б. Живу в доме Шиля // Веч. Ленинград. 1971. 11 ноября; Бурмистров А. Тринадцать ступеней вверх // Веч. Ленинград. 1973. 6 авг.

[50] Как на одну из последних работ по этим вопросам укажу на статью *К.А. Кумпан и А.М.* Конечного «Наблюдения над топографией „Преступления и наказания“» (Изв. АН СССР. Серия литературы и языка. Т. 35. № 2. 1976. С. 180–190). Отмечу, впрочем, что сомнения, высказываемые авторами статьи в топографической точности указаний Достоевского, несколько преувеличены. Не подлежит сомнению факт усиленных поисков Достоевским топографической достоверности, попытки точно описать все места жительства, места событий и маршруты действующих лиц. Если Достоевский и ошибался, называя в одном случае этаж, на котором жила Соня Мармеладова, третьим, а в другом случае вторым, то это нисколько не свидетельствует о том, что он сознательно стремился деконкретизировать события, описать их топографически неточно. Неточности были неизбежны именно в силу стремления к точности, в силу того, что автору невозможно было запомнить и повторить все те точные, в смысле количества шагов, поворотов и переходов, указания, которые он столь часто делал в своих романах.

нашей брачной жизни, гуляя со мною, завел меня во двор одного дома и показал камень, под который его Раскольников спрятал украденные у старухи вещи».[51]

Вряд ли, конечно, Достоевский рассчитывал на то, что его читатели найдут именно этот описываемый им в «Преступлении и наказании» камень или тот дом, в котором поселился Раскольников, и убедятся, что на последнем марше его лестницы действительно ровно тринадцать ступенек. Топографическая точность была скорее методом его творчества, чем его художественной целью. Подобно тому, как актер перевоплощается в создаваемых им героев, так и Достоевский сам верил в действительность им описываемого и перевоплощался в верящего в нее.

Особенно верил Достоевский в своих рассказчиков – тех, кого он создавал, чтобы рассказывать или записывать события вместо себя. Поэтому так же он верил и в камень, под которым Раскольников спрятал драгоценности убитой им старухи. Он мог верить и в то, что некоторые события, случившиеся с его героями, произошли с ним самим: он создавал не только многочисленных рассказчиков и хроникеров своих произведений, но творил и самого себя. Жизнь была для него в какой-то мере самотворчеством, и между ним и его рассказчиком была некая духовная близость – близость в облике, манере, в азартном отношении к жизни, в самобичевании. Эта близость с образом рассказчика была несравненно большей у Достоевского, чем, например, у Гоголя или Лескова, создававших типы своих рассказчиков по преимуществу в этнографическом или социальном разрезе. Гоголю и Лескову рассказчики были нужны, чтобы *устранить себя* полностью из сферы повествования, перепоручить рассказ совсем не похожим на автора лицам, – Достоевскому же рассказчики и хроникеры были нужны, чтобы *ввести самого себя в действие*, максимально это действие объективировать.

Достоевский придумывал не рассказчиков: он придумывал самого себя как рассказчика событий. Он играл в рассказчика, перевоплощался в рассказчика, в репортера, в следователя. И в этом его огромное отличие от Гоголя и Лескова.

Одним из приемов создания иллюзии достоверности служит зашифровка названий улиц, переулков и мостов: «Т-в мост», «-ой проспект», «-ский проспект», «В-й проспект», «С-ий переулок», «К-н мост» (в романе «Преступление и наказание») и т. д., и т. п. В большинстве случаев петербургский читатель мог расшифровать эти обозначения реальных мест. Шифровка, однако, создавала ощущение близости с репортерским отчетом о действительно случившемся происшествии. Так было принято в газетах – в фельетонах и при описании происшествий. Создавалось впечатление, что автор ведет репортаж, – иными словами, что события действительно имели место.

К иному роду документальности относились точные вычисления шагов и поворотов, например, следующее: Раскольников идет после убийства: «Быстро прошел он подворотню и поворотил налево по улице… до первого поворота шагов сто оставалось… Наконец вот и переулок; он поворотил в него… вышел на канаву»[52]. Перед нами следовательская «разработка» преступления.

Другой метод удостоверения художественного факта – стенографические приемы.

Достоевский не «сочинял» действительность, а «досочинял» к ней свои произведения. Зацепившись за действительный факт, за реальную местность, случайную встречу, газетное сообщение о каком-либо происшествии, репортаж о судебном процессе, он давал всему этому продолжение, воображением населял увиденную им улицу, мысленно открывал двери в реально существовавшие квартиры, сходил в реально бывшие подвалы, наделял биографиями действительно встреченных им прохожих.

---

[51] См.: *Гроссман Л.П.* Семинарий по Достоевскому. Материалы, библиография и комментарий. М.; Пг., 1922. С. 56.

[52] *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Т. 6. Л., 1973. С. 69–70. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках тома и страницы.

Характерен самый процесс творчества Достоевского, неоднократно и подробно им описанный.

«Я люблю, бродя по улицам, присматриваться к иным, незнакомым прохожим, изучать их лица и угадывать: кто они, как живут, чем занимаются и что особенно их в эту минуту интересует». Достоевскому приходит в голову целая история по поводу встреченного им мастерового с мальчиком. А далее: «И вот ходишь-ходишь и все этакие пустые картинки и придумываешь для своего развлечения» (21,111).

Достоевский пересказывает вычитанную им историю женщины, повесившейся от побоев мужа. Он приводит имеющееся в документе описание наружности мужа: «сказано, что он высокого роста, очень плотного сложения, силен, белокур». Достоевский не удерживается и прибавляет свое в это протокольное описание: «Я прибавил бы еще – с жидкими волосами. Тело белое, пухлое, движения медленные, важные, взгляд сосредоточенный; говорит мало и редко, слова роняет как многоценный бисер и сам ценит их прежде всех». Затем он воображает себе наружность повесившейся: «Я воображаю и ее наружность: должно быть, очень маленькая, исхудавшая, как щепка, женщина», и поясняет: «Иногда это бывает, что очень большие и плотные мужчины, с белым пухлым телом, женятся на очень маленьких, худеньких женщинах (даже наклонны к таким выборам, я заметил)». И затем продолжает воображать, «оправдываясь» своими наблюдениями: «Видали ли вы, как мужик сечет жену? Я видал». И дальше, не отступая от документа, он прибавляет свои детали, оговаривая их словами «должно быть» (21, 20–21).

В «Дневнике писателя» за 1873 г. в статье «Среда» мы ясно наблюдаем за возникновением у Достоевского диалога в результате прочтения газетной статейки. Он обсуждает ее и сперва в качестве возражения себе говорит об «иных», потом ему начинает слышаться, что ему кто-то возражает уже вполне конкретный. К возражающему присоединяется «другой голос». Он называет его «отчасти славянофильский голос». Затем появляется «чей-то язвительный голос», который приобретает все более и более индивидуализированные черты (21, 13–16).

И вот характерное признание – рассказ «Мальчик у Христа на елке» начинается так: «Но я романист и, кажется, одну „историю“ сам сочинил. Почему я пишу: „кажется“, ведь я сам знаю, наверное, что сочинил, но мне все мерещится, что это где-то и когда-то случилось, именно это случилось как раз накануне Рождества, в каком-то огромном городе и в ужасный мороз» (22, 14). «Случилось!..» Для Достоевского действительно важен случай и даже «случайные семейства», с рассуждения о которых он начал свой «Дневник писателя» именно за тот 1876 г., где помещен и рассказ «Мальчик у Христа на елке». Случай, единичное – это то, что реально могло произойти и что мерещится ему как бывшее. Это не типизированное, обобщенное явление, которое именно вследствие своей обобщенности заведомо не могло произойти, а «сфантазировано», сочинено.

А.В. Чичерин пишет: «Ивана Карамазова не раз, и не без основания, называли новым или русским Фаустом, но для стиля „Братьев Карамазовых“ чрезвычайно важно, что этот Фауст расположился за ширмой в трактире „Столичный город“, где „поминутно шмыгали половые“, что он ест уху и пьет чай». «Крайне реальны все обстоятельства встречи с чертом, его внешний облик, почти карикатурный, его физиономия, „не то чтобы добродушная, а опять-таки складная и готовая, судя по обстоятельствам, на всякое любезное выражение“; его болтовня – болтовня самого обыкновенного приживальщика, сетование на врачей; потрепанные анекдоты… Мысль о том, что реальнейшая реальность и совершенная фантазия смыкаются между собой, постоянно преследует Достоевского»[53].

А.В. Чичерин называет это «реализмом с крайним нажимом».

[53] *Чичерин А.В.* Идеи и стиль. М., 1968. С. 198–199.

Поэтому-то Достоевский искал точных мест тому, что ему «мерещилось», точных адресов: «где-то и когда-то!» Поэтому-то он требует в своих письмах деталей и деталей: «Пиши обо всем, – просит он в письме к А.Г. Достоевской, – поболее частностей, мелочей»[54]. Находясь за границей, он нуждается в русских газетах. О газетах он пишет в своих письмах постоянно. В газетах опять-таки ему нужны происшествия, случаи, единичные факты: ему важно, что они *были*, и он досочиняет к ним, что *могло быть*, как они конкретно могли произойти. Он работает не как автор «физиологического очерка», обобщая явления, а скорее как автор вошедшего в середине века в моду фельетона, основанного на конкретном случае, описывающего единичное. Он работает как «фланер» – фельетонист, разыскивающий новости и случаи.[55]

Единичность и индивидуальность для Достоевского существо реальности. Эта действительность обрастает деталями, поэтому он ищет их и требует в своих письмах. Поэтому же действительность так сложна, детализирована, угловата и монструозна. Действительность для Достоевского больше всего обнаруживает себя в деталях, в мелочах, в случайном, в происшествиях, в скандалах, в несчастьях, в преступлениях, в чудовищном. К реальности приближает Достоевского острое чувство неловкости, стыда, даже полного проигрыша или полной нищеты. Детали, иногда ненужные, делают действительность похожей на неуклюжее чудовище с множеством зубов, с рогами, с когтями, с какими-то наростами на хребте, на морде. Скульптор Генри Мур распиливает свои громоздкие полулежащие фигуры на крупные части, чтобы сделать их еще более монументальными, плотными, весомыми. С этой же целью, чтобы ощутить святость, Достоевский заставляет Версилова расколоть икону, заставляет «провонять» тело старца Зосимы, отдает на поругание красоту Настасьи Филипповны. В своем стремлении к утверждению жизни он делает убийство центром крупнейших своих произведений…

Страстно устремляясь к действительности, к реальности, пытаясь передать читателю свое ощущение реальности описываемого, Достоевский вместе с тем и боится этой реальности. Это своеобразная любовь-ненависть, заставлявшая страдать его самого и мучить ею читателя.

Открытие действительности было величайшим открытием возникающего реализма середины XIX в. Слово «действительность» было на устах критиков и писателей, но каждый понимал ее по-своему. Действительность Достоевского глубоко отлична от действительности других писателей-современников. Действительность Достоевского не похожа на ту сглаженную действительность, которую изображают писатели, ищущие «средних» величин, общего и распространенного. Достоевский свысока смотрит на писателей-«типичников», как он их называет, – писателей, записывающих характерное, живописующих среду (слово ненавистное для Достоевского), классы и разряды людей и забывающих об индивидуальном. Его отношение к действительности прямо противоположно отношению писателей, вышедших из школы «физиологического очерка» и не порвавших с ней, как порвал сам Достоевский. Он видел в «типичниках» низший род писателей, издевался над приемами типизации «господина типичника» (21, 88–90). Действительность своевольна, не всегда может быть точно объяснена, полна частностями и мелочами, – «типичное» же выдумано, по его мнению, бедным воображением писателя, не замечающего неповторимости факта, его абсолютной единичности. Но именно индивидуальные, случайные, а не среднесглаженные явления могут выражать «идею», скрытую в действительности. Единичность возможна, и тогда она выразительна. Оправдываясь против упреков в том, что описанного

[54] Письмо от 7/19 июля 1876 г. // *Достоевский Ф.М.* Письма. Т. 3. М.; Л., 1934. С. 218.

[55] См.: *Комарович В.Л.* Петербургские фельетоны Достоевского // Фельетоны сороковых годов. Л., 1930. С. 89–126.

им в действительности не было, Достоевский подчеркивает, что оно все-таки могло быть и, следовательно, не меньше вскрывает действительность и выражает «идею».

Достоевский стремится не только к иллюзии реальности, но и к иллюзии рассказа о действительных, не сочиненных событиях. Именно поэтому ему важен образ неопытного рассказчика, хроникера, летописца, репортера – отнюдь не профессионального писателя. Он не хочет, чтобы его произведения сочли за писательское, литературное творчество. Достоевскому чужда позиция спокойного писательского всеведения – непонятного, если дело идет не о сочиненных событиях, а о действительно случившихся. Поэтому он постоянно указывает источники осведомленности своего повествователя. И при этом Достоевский отмечает и подчеркивает противоречивость собираемых им показаний о случившемся, разноречие свидетелей, передает слухи, отмечает, что некоторые факты остались повествователю неизвестными, невыясненными. Он изображает и самый процесс сбора сведений.

Он удивляется невероятности случившегося, делая изображаемую действительность как бы полностью независимой от писателя и его повествователя и как бы рассчитывая, что чем невероятнее происшествие, тем больше в него поверят. В его методе есть нечто общее с методом агиографа, пишущего о чуде и заинтересованного в том, чтобы убедить читателя в действительности происшедшего с помощью натуралистических и точных топографических указаний, выражающих удивление перед невероятностью случившегося.

Различные уточнения играют огромную роль в произведениях Достоевского. Он стремится к постоянному приближению к действительности даже в самых фантастических и гротескных из своих произведений. И, чтобы было правдоподобно, он особенно любит цифровые уточнения: сколько шагов, сколько ступенек, через сколько дней или часов, и при этом – кто сообщил, насколько точно вспоминаемое или узнаваемое. Он вносит поправки в собственное повествование: что-то вспомнилось потом, что-то уточнилось кем-то. Особенно часто Достоевский отмечает загадочность случившегося, поступков, поведения, недостаточную разъясненность событий, отсутствие сведений.

Искуснейший диалог Достоевского строится на недомолвках, недослышках, ведется как продолжение каких-то ранее возникших отношений, без видимого расчета на читателя, как точная запись сказанного говорящими, не подозревающими, что их слова будут подслушаны третьим. Действительность и здесь полностью независима, существует вне автора и вне читателя и именно поэтому особенно трудноуловима.

Достоевский разными способами стремится внушить читателю убеждение, что все им рассказываемое было, было, было. Он идет в отдельных случаях, казалось бы, на уступки, говорит, что некоторые сведения могут быть неточны, некоторые рассказы тенденциозны, передает возбужденные в обществе слухи и сплетни. Но все это надо, чтобы утвердить независимость бытия рассказываемого, надо, чтобы читатель поверил в правдивость рассказываемого: «было, было, было».

Стремясь поставить свои произведения возможно ближе к независимой действительности, Достоевский ищет непосредственности, отказываясь от всякой литературщины и литературных красот. Его повествователь в «Подростке» начинает свои записки с заявления: «Я записываю лишь события, уклоняясь всеми силами от всего постороннего, а главное от литературных красот… Я – не литератор, литератором быть не хочу…» (13, 5. Курсив мой. – *Д. Л.*). Это заявление подростка может рассматриваться и как заявление самого Достоевского – слишком часты и настойчивы такого рода декларации в его романе. Мы помним также, что рассказчик Достоевского – это сам Достоевский, его роль, которую он играет. Достоевский и его повествователь постоянно вступают в диалог и даже в спор с читателем («Мне скажут… А я скажу…»), обещает о чем-либо рассказать особо, обращается к нему, воображает его сомнения, вопросы, жалуется на неумелость своего изложения и т. д.

Реальность не может быть схвачена с одной точки зрения. Она нуждается в круговом обзоре. На нее нужны разные точки зрения. Нужны мнения многих. Нужны указания на источники. Чем различнее точки зрения, тем вернее приближение к действительности. Относительность есть форма приближения к абсолютному. Движение – форма, в которой пребывает вечное. Реальное обладает независимым существованием на перекрестке различных на него точек зрения.

Миру идей и миру действительности несвойственна застылость и определенность. Отсюда неприязнь Достоевского к законченным мнениям и позициям, к отточенным определениям, к программным убеждениям и направлениям. Достоевский выступает против произведений искусства «с направлением» единственно потому, что это вредит самому же направлению: «Я ужасно боюсь „направления“, если оно овладевает молодым художником, особенно при начале его поприща; и как вы думаете, чего именно тут боюсь: а вот именно того, что цель-то направления не достигнется». Все это для него лишь «мундиры», ненавидеть которые он привык еще с тех времен, когда принужден был их носить сам или ходить под их командой. Подчинение «идее» у Раскольникова, как бы она ни была логична, ведет к убийству и одиночеству, убивает в человеке человечность. Напротив, постепенное освобождение от предвзятой власти «идеи» составляет содержание «Подростка». Подросток сперва невольно, а потом и сознательно поступает вопреки своей идее «власти-богатства» и постепенно выходит из своего одиночества, становится человеком. Он выигрывает и отдает, теряет время на чужие дела, кутит, хотя и поклялся вести аскетически-жадный образ жизни, чтобы нажиться и получить власть над людьми. В результате этого отступления от своей идеи он приобретает реальные черты, человекообразность. Отсюда постоянное нежелание Достоевского высказываться до конца, связывать себя своими убеждениями, принципами, «позициями», «идейными программами» или примыканиями к каким-либо «направлениям». Отсюда же предпочтение эмоционального отношения к действительности перед интеллектуальным. Отсюда идеи-чувства – более свободные, чем идеи-мысли. В письме к Вс. С. Соловьеву от 16/28 июля 1876 г. он утверждает, что в художественном произведении нельзя «доводить мысль до конца»[56]. И это убеждение было не только идеей-чувством Достоевского, но оно глубоко проникало в самую суть его творчества. Его герои постоянно развивающиеся личности, в них нет законченности или стабильности. Их поступки всегда в той или иной мере неожиданны. Хотя эти поступки и связаны с сущностью их индивидуальности, поведение их не подчиняется целиком их психологии, характерам или побуждениям. В произведениях Достоевского всегда есть печать незаконченности, недоговоренности. Действительность беспокоит Достоевского своей неполной познанностью, необходимостью строить предположения, отказываться от простого объяснения ради сложного.

В этой особой художественной недосказанности своих идей и замыслов Достоевский ближе всего стоял к Пушкину, – к Пушкину «Евгения Онегина», «Пиковой дамы», «Медного всадника». И не случайно то совсем особое отношение к творчеству Пушкина, которое красной нитью проходит через всю жизнь Достоевского.

Итак, в стремлении ввести действительность в свои произведения, «вложить персты» в действительность, чтобы поверить в нее, Достоевский ясно чувствовал и воспроизводил относительность приближения к ней, относительность, многообразно и разнообразно вскрываемую художником.

Наиболее общее было для Достоевского индивидуальным и единичным, абсолютное заключалось в соотношениях и взаимозависимостях, достоверное извлекалось из слухов и

[56] *Достоевский Ф.М.* Письма. Т. 3. С. 227–228.

впечатлений, реальное скрывалось в невероятном и случайном, обыденное – в фантастическом[57], а фантастическое – в тривиальном и пошлом.

Устремляясь к действительности и стремясь к конкретному ее воплощению, Достоевский остро ощущал независимость существования описываемого им мира и крайнюю относительность его познания. Познание не может быть отделено от способов, которыми оно ведется. Поэтому-то и надо сообщать читателю о всех источниках сведений, о всех приемах, которыми эти сведения получены, об их неточности и недостоверности. Познание лишь дает возможность приблизиться к миру, поэтому нужны разные приемы приближения и проникновения в него, многосторонние поиски действительности, страстные порывы к реальному. Достоевский творил в эпоху, когда усиленно развивалось историческое источниковедение и произошла долго подготовляемая судебная реформа (1864 г.). И то и другое оказало сильное влияние на Достоевского.

Если раньше историк видел свою задачу главным образом в добросовестном и литературно изящном пересказе источников (так поступал и Н.М. Карамзин, сглаживая противоречия источников, произвольно их выбирая, следуя за наиболее полными), то теперь было открыто, что источники могут тенденциозно искажать факты, следуя каким-то своим концепциям и раскрывая свои идеи. Поэтому задача историка не сводится к выбору источника своего повествования, а она заключена в открытии истины, сознательно спрятанной автором-современником. Возникла необходимость критики источника, раскрытия всех обстоятельств его появления и определения его тенденций. Историк из рассказчика и пересказчика становился следователем. На Достоевского эта новая позиция историка повлияла в высшей степени. Поэтому он «замеряет шаги», передает чужие слова со всей возможной точностью, описывает маршруты своих героев, проверяет время событий, выясняет круг знакомых действующих лиц – всю обстановку. Литератор из рассказчика стал следователем, а его романы – огромными следственными делами. Оттого в основе многих его произведений – преступление.

А раз так, то литератора коснулись и новые приемы следствия, новая система судоговорения. Отсюда – каждой точке зрения предоставляется слово, каждое мнение выслушивается, принимается во внимание. Это и есть тот «контрапункт» в романах Достоевского, о котором говорит в своей книге «Проблемы поэтики Достоевского» М.М. Бахтин. Последний не прав только в одном: что для Достоевского равны все точки зрения и что у него как бы нет собственной – существует как бы полифония голосов. Как блестяще показала В.Е. Ветловская в своей книге о «Братьях Карамазовых»[58], у Достоевского действительно много мнений в его произведениях, но они обладают различной степенью авторитетности, и мнение Достоевского всегда точно выражено. Достоевский – источниковед, судья, следователь и репортер. Он выслушивает всех, предоставляя всем слово, даже самым непроверенным сплетням и обывательским мнениям, но по всем собираемым им материалам он выносит в конечном счете свой приговор. Пока идет следствие и вершится открытый суд, он стремится всем предоставить возможность высказать свое мнение, но уже в передаче этих мнений выделяется и отделяется достоверное от недостоверного, заслуживающее веры от незаслуживающего, идет источниковедческий анализ. И все это во имя достоверного, подлинного, реального. При этом действительность, реальность одна, единична, она конкретна, и поиски этой единственной в каждом данном случае истины составляют идейную и стилистическую доминанту произведений Достоевского.

---

[57] В письме к Н.Н. Страхову от 26 февраля (10 марта) 1869 г. Достоевский писал: «Неужели фантастический мой Идиот не есть действительность, да еще самая обыденная» (Достоевский Ф.М. Письма. Т. 2. Л., 1930. С. 170).

[58] *Ветловская В.Е.* Поэтика романа «Братья Карамазовы». Л., 1977.

Внимание Достоевского к реальной топографии Петербурга не ограничивалось указанием адресов и маршрутов. Каждый район Петербурга имел определенную социальную окраску. Сейчас все это уже давно сгладилось из памяти, но в старом Петербурге это живо ощущалось. Район Сенной и Лиговки был районом самых низов города, и поэтому не случайно Достоевский избирал район Сенной местом своих особенно пристальных наблюдений и местом действия «Преступления и наказания». Именно поэтому же ему надо было давать точные адреса – где и что происходило. Генерал Епанчин живет близ Литейной (ныне это проспект, а в свое время – улица), недалеко от Преображенского собора. Это определяет категорию лиц, к которым он принадлежит: это район нуворишей, лиц, стремившихся жить поближе к старой аристократии, обитавшей в особняках на Сергиевской, Фурштадтской и прилегающих улицах. «Пять углов» – это некий промежуточный район «полубогатых людей», район весьма смешанный по своему положению лиц, и именно там содержит квартиру для Настасьи Филипповны Тоцкий.

Не случайны в иных произведениях и линии Васильевского острова, в том их конце, который примыкал к Малому проспекту. Особую окраску и свое население имел Большой проспект Петроградской стороны и пр.

В Павловске жила на даче аристократия средней руки, не уезжавшая на лето в свои имения или за границу. Там в парке назначались свидания и бывали драматические объяснения между молодыми людьми.[59] На концертах же в Павловском вокзале встречалась самая различная публика, и там отнюдь не редкостью были скандалы среди публики, особенно в то позднее время, когда концерт уже кончался. Сам Достоевский несколько смягчает обстановку концертов, когда пишет в «Идиоте»: «В Павловском вокзале по будням, как известно и как все, по крайней мере, утверждают, публика собирается „избраннее“, чем по воскресеньям и по праздникам, когда наезжают „всякие люди“ из города. Туалеты не праздничные, но изящные. На музыку сходиться принято. Оркестр, может быть, действительно лучший из наших садовых оркестров, играет вещи новые. Приличность и чинность чрезвычайные, несмотря на некоторый общий вид семейственности и даже интимности. Знакомые, все дачники, сходятся оглядывать друг друга. Многие исполняют это с истинным удовольствием и приходят только для этого; но есть и такие, которые ходят для одной музыки. Скандалы необыкновенно редки, хотя, однако же, бывают и в будни, но без этого ведь невозможно» (8, 286). Если мы вчитаемся в этот пассаж, то ясно почувствуем, что он написан не случайно, а как увертюра к последующему разразившемуся скандалу с Настасьей Филипповной. Это описание должно как бы подчеркнуть все то, что случилось затем с Настасьей Филипповной именно здесь. Поэтому-то и надо было весьма двусмысленно заявить: «скандалы необыкновенно редки» и «но без этого ведь невозможно». Этим Достоевский как бы и подчеркивает необыкновенность случившегося затем и одновременно стремится дать понять, что смягчает неприличие скандала.

Отсюда не случайно и появление в Павловске Рогожина. В 1867 г. в Павловске начала исполняться «русская музыка»: хор ямщиков «Высоко сокол летает» из оперы Е. Фомина «Ямщики на подставе», «русские песни» О. Дютша, А. Львова и пр.[60] В связи с этим на концертах стало появляться богатое купечество.

Указание на место действия как бы многое договаривает за Достоевского из того, что он как бы не успевает сказать читателю, но что было хорошо известно современникам. Достоевский писал не для тех, кто будет жить много лет спустя, а для своих современников и очень часто – для петербуржцев. В этом он во многом схож с М.Е. Салтыковым-Щедриным, которого сейчас уже иногда просто невозможно читать без подробнейших комментариев.

---

[59] См. бытовую обстановку в Павловске, описанную в повести Ю.Д. Беляева «Барышни Шнейдер» (СПб., 1874).

[60] См.: *Розанов А.С.* Музыкальный Павловск. Л., 1978. С. 61.

Не случаен в «Идиоте» и Павловский парк, где происходит счастливейшее событие в жизни Мышкина: свидание с Аглаей. Сады в течение многих веков являлись символами Эдема – рая на земле. Так было в монастырских садах средневековья и так же осталось в предромантических и романтических садах конца XVIII и начала XIX в. Пейзажный парк в Павловске, во многом навеянный пейзажной живописью Клода Лоррена, был также «тенью рая». Мечтая о переустройстве Петербурга, Достоевский собирался расширить его сады, соединить любимый им Юсуповский сад с Михайловским и далее с Летним. Интерес же Достоевского к Клоду Лоррену общеизвестен. «Золотой век» Лоррена упоминается в «Подростке» Достоевского. Воспроизведение этой картины имелось в подборке репродукций, составлявшейся для мужа А.Г. Достоевской.[61]

Пейзажный парк – это «заколдованный лес», полный видений, собирающихся в его «священной тени». Сад, например, для Александра Попа – это постоянная игра реальности и фантазии, действительных событий и снов и «видений»[62]. У Достоевского в «Идиоте» в Павловске видит сны Ипполит, и в самом Павловском парке видит полусон-полувидение Мышкин, засыпая на зеленой скамейке перед свиданием с Аглаей («Идиот»).

Наконец, еще и еще один аспект этого реального «продолжения» произведений Достоевского в знакомой его читателям-современникам топографии Петербурга. На этот аспект указал Г. Федоров в статье «Петербург „Двойника“»[63]. Анализируя путь Голядкина в Семилавочную после его изгнания с бала, Г. Федоров указал, что он отнюдь не случаен и что архитектурные и скульптурные двойники перекрещивались между собой на его пути и вводили Голядкина в свой хоровод. Здесь и типовые мосты через Фонтанку, и клодтовские кони на Аничковом мосту, и Троицкий собор как предшественник Исаакия, и Аничковский дворец как «малый» Зимний, и сама Фонтанка как «малая» Нева, и пограничный характер всего района и пр., и пр. Не все, может быть, полностью доходило до сознания читателя-современника, но символическое значение топографических деталей художественных произведений Достоевского было все же необходимейшей их особенностью. Произведения его уходили как бы в сферу подсознательного, были полусном-полувидением, раскрывались постепенно и не случайно, что даже настоящий сон играет у него такую большую роль. Именно, может быть, поэтому Достоевскому так важна была связь с реальностью.

В произведениях Достоевского действие очень часто разыгрывается в полусне, в полуяви, часты сны и мечтания, идеи похожи на бредовые состояния. И именно поэтому, думается, Достоевскому так важно было уверить читателя в реальности происходящего и происходившего, обставить свои произведения реквизитом точнейших адресов, вступать в каждом произведении в диалог с действительностью.

Но стремление приблизиться к реальности делает неизбежным пренебрежение к традиционной и строгой форме. Возникает то явление, которое я назвал в начале этой книги «стыдливостью формы».

1970

[61] За это указание благодарю Г.М. Фридлендера.

[62] См.: Hunt John Dixon. The Figure in the Landscape: Poetry, Painting and Gardening during the Eighteenth Century. London, 1976. P. 74–75.

[63] Знание – сила. 1974. № 5. С. 43–46.

«Небрежение словом» у Достоевского

Одна из особенностей конструируемого Достоевским в его произведениях художественного мира – его динамичность и зыбкость, а в связи с этим чрезвычайная сложность взаимосвязи в этом мире всех явлений.

В мире Достоевского нет фактов, стоящих на собственных ногах. Все они подпирают друг друга, громоздятся друг на друге, друг от друга зависят. Но и зависимость эта особого рода. Все явления как бы не завершены: не завершены идеи[64], не завершен рассказ, противоречивы сведения о событиях, которые собрал рассказчик, неясны детали и целое, все находится как бы в стадии выяснения и расследования. Все находится в становлении, а поэтому не установлено и отнюдь не статично. Поступки действующих лиц совершаются часто вопреки ожидаемому, наперекор обычной психологии, ибо люди подчиняются у Достоевского своей особой метапсихологии. Жизненные явления выступают из некой неизвестности, рембрандтовской темноты и полутеней.

Автор в произведениях Достоевского (личность его по большей части присутствует в произведениях как бы в отщепленном от самого себя состоянии: хроникер, летописец, рассказчик и т. д.) вступает в диалог с действительностью, которую не только изображает, но испытывает, выспрашивает, интервьюирует и в которой он неустанно ставит своих героев в необычные положения, сталкивая их с неожиданными ситуациями, испытывая их поведение, наблюдая за ними не в обычной для них обстановке, а как бы в экспериментальных ситуациях.

Не случайно великий экспериментатор Достоевский так любит скандалы и катастрофы, различные нарушения норм «приличного» поведения, разного рода неловкости (от самых мелких до самых крупных) и разоблачения.

Динамический мир Достоевского как бы развинчен и расхлябан. Связи внешне кажутся разрушенными, ибо все связи также динамичны, развиваются и разрушаются в жизненном процессе. Любовь – на грани ненависти; ненависть – на грани любви. Добро сочетается с подлостью. Подлый человек неожиданно для себя делает добро. Отношения между людьми не то чтобы подорваны, но они странны, временны или, напротив, существуют как бы извечно, принесены в мир откуда-то с того света (Мышкин узнает Настасью Филипповну на портрете у Епанчиных еще до знакомства с нею). Можно притворяться больным, и это притворство уже является самой болезнью (припадок эпилепсии у Смердякова). Можно быть больным здоровьем и здоровым болезнью, «любить ненавистью» и ненавидеть любовью, выказывать «злую веселость» (Липутин), быть «отвратительным красавцем» (Федор Павлович) и т. д.

Произведения Достоевского похожи на аэродинамические установки, предназначенные для сложнейших испытаний. Все относительно, и все внешне, материально не зависит друг от друга. Поэтому динамические связи, в отличие от связей стабильных, приобретают особенное значение. Отсюда страстные поиски художественной композиции в творческом процессе Достоевского, при этом поиски настолько интенсивные и в таких глубоких сферах, что действующие лица могут кардинально менять свою сущность, как, например, Идиот в подготовительных материалах к одноименному роману. Композиция и создаваемые этой композицией сложные ситуации важнее даже, чем человеческие сущности, чем обычно понимаемая цельность психологии и характера.

---

[64] Ср. высказывания Достоевского в письме Вс. Соловьеву от 16/28 июля 1876 г. (*Достоевский Ф.М.* Письма. Т. 3. С. 227–228).

В произведениях Достоевского надо всем главенствует активный познавательный процесс. Они представляют собой рассказ о том, как шел познавательный процесс условного рассказчика, его грандиозные «дознания», как бы облава на факты, художественное «следствие» и «расследование». Это связано с тем, что в основе большинства крупных произведений Достоевского лежит преступление – чаще всего убийство.

Раньше, чем это было осознано в исторической науке его времени, Достоевский придал особое значение изучению источников – источниковедению и, знакомя читателей с выводами, неустанно заботился и об ознакомлении их с источниками, с критическим испытанием этих источников, с ходом своих рассуждений, с источниковедческими лакунами и т. д. Достоевский как бы имитировал источниковедческое исследование, но допускал и то, чего не допускает историческая наука, – эксперимент.

Стиль произведений Достоевского полностью отвечает этим его динамическим, экспериментаторским и источниковедческим поискам.

Достоевский выставляет напоказ перед читателем недоработанность стиля, как бы импровизированность своего изложения и вместе с тем не скрывает поисков общей и высшей точности при нарочитой и даже скандальной неточности в частностях. Он обнажает конструкции и кулисную технику.

Ниже мы покажем разные формы сознательной и целенаправленной неточности языка, производящего даже иногда впечатление простого неумения Достоевского обращаться с языковыми средствами, «небрежение словом».

Начну с того, чем обычно исследователи кончают анализ стиля: указанием на то, как особенности стиля связаны с содержанием излагаемого, и кратко остановлюсь на наиболее стабильных частях прозаических произведений – на описаниях и характеристиках. Поразительной особенностью характеристик и описаний наружности действующих лиц является их динамичность, отсутствие статических, устойчивых черт. Достоевский характеризует своих героев по тому, что является в них меняющимся и развивающимся. Он вскрывает в своих героях движение. Больше того, он как бы боится всякой стабильной черты в своем герое и как только что-то сообщает о нем определенное, так сейчас же, тут же, иногда в той же фразе стремится смягчить впечатление от определенности характеристики сообщением о нем прямо противоположного, противоречащего только что высказанному. Динамичность и как бы зыбкость человеческого характера подчеркивается тем, что он изображается в своеобразной исторической перспективе – каким он был и каким становится, и это касается не только характера действующего лица, но даже и его внешности. Достоевского интересует не только то, какой его герой сейчас, но каким он был, какими свойствами он обладал и как и когда он таким стал. За каждой чертой угадывается прошлая жизнь героя и предчувствуется, как она отразится в последующих событиях рассказа. Характер и внешность героя – это уже его поступок, его общественная акция. Диалогическое начало мира заключено для Достоевского во всем, что он описывает. Как только Достоевский останавливается, фиксирует на чем-то свое внимание, так сразу обнаруживается, что оставаться неподвижным автор не может, что внимание автора движется даже тогда, когда оно устремлено на какой-то, казалось бы, статический элемент мира. Портреты, создаваемые Достоевским, не имеют резко выраженных ограничений не только в пространстве, но и во времени. Они выходят из законченных пределов, растворяются в окружающем пространстве и в движущейся жизни героя.

В качестве примера я могу привести характеристику Вельчанинова, которой открывается рассказ «Вечный муж». Эта характеристика, в которой соединено описание наружности с описанием характера, незаметно сливается с повествованием о жизни Вельчанинова.

«Это был человек много и широко поживший, уже далеко не молодой, лет тридцати восьми или даже тридцати девяти, и вся эта „старость“ – как он сам выражался – пришла

к нему „совсем почти неожиданно“; но он сам понимал, что состарелся скорее не количеством, а, так сказать, качеством лет и что если уж и начались его немощи, то скорее изнутри, чем снаружи. На взгляд он и до сих пор смотрел молодцом. Это был парень высокий и плотный, светло-рус, густоволос и без единой сединки в голове и в длинной, чуть не до половины груди, русой бороде; с первого взгляда как бы несколько неуклюжий и опустившийся; но, вглядевшись пристальнее, вы тотчас же отличили бы в нем господина, выдержанного отлично и когда-то получившего воспитание самое великосветское. Приемы Вельчанинова и теперь были свободны, смелы и даже грациозны, несмотря на всю благоприобретенную им брюзгливость и мешковатость. И даже до сих пор он был полон самой непоколебимой, самой великосветски нахальной самоуверенности, которой размера, может быть, и сам не подозревал в себе, несмотря на то, что был человек не только умный, но даже иногда толковый, почти образованный и с несомненными дарованиями. Цвет лица его, открытого и румяного, отличался в старину женственною нежностью и обращал на него внимание женщин; да и теперь иной, взглянув на него, говорил: „Экой здоровенный, кровь с молоком!“ И, однако ж, этот „здоровенный“ был жестоко поражен ипохондрией. Глаза его, большие и голубые, лет десять назад имели тоже много в себе победительного; это были такие светлые, такие веселые и беззаботные глаза, что невольно влекли к себе каждого, с кем только он ни сходился. Теперь, к сороковым годам, ясность и доброта почти погасли в этих глазах, уже окружившихся легкими морщинками; в них появились, напротив, цинизм не совсем нравственного и уставшего человека, хитрость, всего чаще насмешка и еще новый оттенок, которого не было прежде: оттенок грусти и боли, – какой-то рассеянной грусти, как бы беспредметной, но сильной. Особенно проявлялась эта грусть, когда он оставался один. И странно, этот шумливый, веселый и рассеянный всего еще года два тому назад человек, так славно рассказывавший такие смешные рассказы, ничего так не любил теперь, как оставаться совершенно один. Он намеренно оставил множество знакомств, которых даже и теперь мог бы не оставлять, несмотря на окончательное расстройство своих денежных обстоятельств. Правда, тут помогло тщеславие: с его мнительностью и тщеславием нельзя было вынести прежних знакомств. Но и тщеславие его мало-помалу стало изменяться в уединении. Оно не уменьшалось, даже – напротив; но оно стало вырождаться в какое-то особого рода тщеславие, которого прежде не было: стало иногда страдать уже совсем от других причин, чем обыкновенно прежде, – от причин неожиданных и совершенно прежде немыслимых, от причин „более высших“, чем до сих пор, – „если только можно так выразиться, если действительно есть причины высшие и низшие…“ Это уже прибавлял он сам» (9, 5–6).

Характеристика незаметно переходит в повествование и из характеристики, даваемой автором, переходит в самохарактеристику Вельчанинова. Она не ограничена только им, а показывает Вельчанинова в определенной окружающей его среде. Она раздвинута на несколько лет. Иные черты Вельчанинова показаны в аспекте целого десятилетия («лет десять назад»), другие – приблизительно двух лет («еще года два тому назад»)[65]. Во всей его характеристике противопоставлены «сейчас» и «прежде», противопоставлены противоречивые черты, и если настойчиво говорится о его здоровом и веселом виде, то только для того, чтобы подчеркнуть его ипохондрию. Так же точно его светское нахальство необходимо, чтобы сказать о его неуверенности в себе. Все границы этого портрета как бы размыты, он не имеет рамы, но зато в нем ясно ощущается подрамник – подтекст, который в конечном счете и служит основанием всех последующих событий рассказа.

[65] Это восприятие во времени и только во времени характерно и для описаний городского пейзажа. Вспомним знаменитое размышление-описание Петербурга в «Подростке» (см.: 13, 112–113), отдельных домов (дома Рогожиных в «Идиоте» – см.: 8, 170) или даже беседки в «Братьях Карамазовых», где происходит свидание Мити с Алешей: «Беседка строена была бог весть когда, по преданию, лет пятьдесят назад каким-то тогдашним владельцем домика, Александром Карловичем фон Шмидтом, отставным подполковником» (14, 96).

Но вот на что следовало бы обратить особое внимание: художественная зыбкость и диалогичность изображения тесно связаны с зыбкостью художественных стредств языка Достоевского. «Состарелся… качеством лет», «человек не только умный, но даже иногда толковый» (толковость как бы ставится выше ума), «почти образованный» (образованность не может иметь точных градаций, и потому трудно вообразить себе человека «почти образованного»), цвет лица Вельчанинова «отличался… женственною нежностью и обращал на него внимание женщин». Достоевский и сам подчеркивает зыбкость некоторых своих выражений: «если только можно так выразиться, если действительно есть причины высшие и низшие». Впрочем, последние слова вложены Достоевским в уста самого Вельчанинова. Вельчанинов как бы комментирует ими характеристику, которую дает ему Достоевский. Не автор комментирует слова действующего лица, что было бы естественным, а действующее лицо комментирует слова автора, что в конечном счете в высшей степени странно! Характеристика сбивается, таким образом, на автохарактеристику, – границы и с этой стороны стерты.

Стиль Достоевского – это стиль, в котором ясно проступает стремление к стимулирующей мысль читателя незаконченности. Это стиль, рассчитанный на то, чтобы провоцировать у читателя свои выводы, заключения и размышления. Достоевский недоговаривает, намекает, выражается как бы неточно и вместе с тем с какой-то поражающей утонченностью. Он заставляет читателя думать и делать свои выводы.

Ход мыслей Достоевского не всегда сразу уловим. Некоторые из его идей как бы уводят читателя в сторону, создают дополнительные глубины и усложненную перспективу. Для Достоевского характерны неожиданные соединения разных фактов, которые сам читатель должен додумать и объяснить себе. О Липутине говорится: «Человек был беспокойный, притом в маленьком чине…» (10, 27). Как же связывается беспокойство с маленьким чином? Очевидно, маленький чин в честолюбивом человеке сам по себе создает причину для беспокойства. Но Достоевский прямо это сказать не хочет, а ограничивается намеком на то, что беспокойство может быть причиной честолюбивых намерений. В «Подростке» говорится: «Но Марья Ивановна была и сама нашпигована романами с детства и читала их день и ночь, несмотря на прекрасный характер» (13, 58). Почему, спрашивается, прекрасный характер мог бы мешать Марье Ивановне читать романы день и ночь? Возможно, что азартное чтение романов – признак душевной неуравновешенности.

Заставляют задумываться читателя и различные уточнения, вводимые очень часто с помощью союза «но»: «Лицо у ней (матери подростка. – *Д. Л.*) было простодушное, но вовсе не простоватое» (13, 83). Что это значит? Значит ли это, что лицо ее было не «простое» – имело черты аристократичности при известной открытости и доброте? Или это означает, что простодушие лица не переходило в глупость? Но тогда почему такое резкое противопоставление одного другому («но вовсе не»). Кажется, что Достоевский нарочно оставляет эту неопределенность и незаконченность мысли, зыбкость фактуры.

Поразительны и многозначительны у Достоевского эти «но», которыми он уснащает свое изложение, создавая неожиданные противопоставления. Вот образец: «И смех и анекдоты наши были в высшей степени не злобны и не насмешливы, но нам было весело» («Подросток» – 13, 287). Значит, весело, когда смех и анекдоты злобны и насмешливы? Да, именно в светском мире Версилова, противопоставленного обществу подростка, веселье насмешливо и злобно.

Своеобразный лаконизм, точность и динамизм придают языку Достоевского особые, индивидуальные сочетания глагола или существительного с предлогом. Достоевский часто прибавляет предлог там, где он не требуется по языковым нормам, или ставит предлог, необычный для тех идиоматических сочетаний, в которые он обычно входит. Тем самым

создается впечатление торопливости речи, неряшливых и как бы неумелых поисков точности и вместе с тем найденности необходимого нюанса.

Вот несколько примеров. В «Подростке»: старый князь был «конфискован в Царское Село» (13, 402); в «Бесах»: «Она у графа К. чрез Nicolas заискивала» (10, 50); в «Подростке»: «побывать к нему» (13, 188), «побывать к ней» (13, 194); в «Братьях Карамазовых»: «обаяние его на нее» (15, 48), «себя подозревал… пред нею» (15, 57). Достоевский очень часто употребляет глагол «слушать» и «подслушивать», «прислушиваться», но вот в каких не принятых в русском языке идиоматических сочетаниях: в «Бесах» – «слушать на лестницу» (10, 113, 120), «прислушивался на лестницу» (10, 119); в «Братьях Карамазовых» – «подслушивал к нему» (15, 54); в «Подростке» – «ужасно умела слушать» (13, 193); в «Вечном муже» – «сильно слушал» (9, 23).

Нарушения норм идиоматики у Достоевского постоянны. Так, в «Подростке»: «мне было как-то удивительно на него» (13, 60), «я видел и сильно думал» (13, 62), «ни полсловечком не участвовал» (13, 175), «я слишком сумел бы спрятать мои деньги» (13, 69), «а все-таки меньше любил Васина, даже очень меньше любил» (13, 73).

Все эти отступления от идиоматики русского языка стоят у Достоевского на грани неправильности речи. Впрочем, у Достоевского бывают и последние, например: «двое единственных свидетелей брака» (10, 94). Вряд ли последний случай имел какую-то особую, отдельную стилистическую задачу, но он органически вплетается в общую систему экспрессивного языка Достоевского.

Добавления предлогов к глаголам, которые этого не требуют, создают у Достоевского особую связанность, цельность речевого потока. Эта цельность и связанность достигается, впрочем, и другими приемами: например, эпитетами, которые формально относятся к одному слову, но в то же время с какой-то стороны определяют и другое. Вот пример из «Подростка»: «спальня, густо отделенная от этой комнаты занавесью» (13, 126). Ясно, что именно занавесь была густая. Или другой пример, из «Бесов»: «деревья густо и перекатно шумели» (10, 223). Густой шум деревьев указывает на то, что сама роща, где происходила дуэль Ставрогина с Гагановым, была густой. В «Братьях Карамазовых» говорится о купце Лягавом, что он «грузно храпел» (14, 339); возможно, что это определение храпа Лягавого и верно, но оно одновременно относится и к его грузному телу. Эпитеты у Достоевского очень часто относятся к чему-то другому – соседнему по ситуации и смыслу.

Стимулирует читательские размышления и сочетание разнохарактерных эпитетов, объединяющихся на какой-то высшей ступени. О покойной первой жене Федора Павловича Карамазова Аделаиде Ивановне говорится, что это была «дама горячая, смелая, смуглая» (14, 9). «Смуглая» – какой-то внешний признак людей темпераментных, горячих, может быть потому, что это ассоциируется с южным темпераментом (вспомним, что сам Федор Павлович некоторое время жил в Одессе – и это также вряд ли случайно).

Иногда значение слов становится ясным далеко не сразу. Оно оказывается очень емким, имеющим какие-то своеобразные оттенки, понятные только в свете всех развивающихся событий. Подросток говорит: «…я торопился их убедить и перепобедить» (13, 49). Слово «перепобедить» воспринимается сперва как игра созвучием со словом «убедить», но за созвучием кроется особый смысл: подростку необходимо в компании на квартире Крафта не только убедить гостей, но и заставить их уважать себя.

Вообще Достоевский любит слова с неопределенным значением, которое угадывается читателем по контексту и при этом обязательно не до конца: «… у этого Стебелькова был некоторый капитал и что он какой-то даже спекулянт и вертун» («Подросток» – 13, 119); «Теперешнее поколение людей передовых несравненно нас загребистее» (13, 106); «Этот тугой, чрезвычайно строгий человек» (Гаганов в «Бесах» – 10, 224).

Стремлением экспериментировать с языком, создавать необычайные словосочетания, заставляющие задумываться и выявлять в явлениях какие-то новые стороны и новые связи, может быть объяснена и его любовь к каламбурам не только в речах действующих лиц, но и в речи от автора или рассказчика. Сравним, например, об обществе, собравшемся в квартире Гани: «Компания была чрезвычайно разнообразная и отличалась не только разнообразием, но и безобразием» (8,95), или о Степане Трофимовиче: «Бедный друг мой был так настроен или, лучше сказать, так расстроен, что…» (10, 120).

Достоевский любит каламбуры даже тогда, когда они, казалось бы, совсем неуместны. В «Идиоте» умирающий Ипполит вытаскивает рукопись, чтобы читать ее в пьяной компании, и Достоевский замечает по этому поводу: «Эта неожиданность произвела эффект в не готовом к тому или, лучше сказать, в готовом, но не к тому, обществе» (8, 318). Каламбуры Достоевского не рассчитаны на смеховой эффект. Игра словами одного корня или близких по звучанию, но не по значению используется Достоевским для каких-то неясных, но очень глубоких сопоставлений. Вот пример. Кириллов говорит о самоубийцах, которые убивают себя «с рассудка». Рассказчик-конфидент спрашивает: «Да разве есть такие, что с рассудка?» Кириллов отвечает: «Очень много. Если б предрассудка не было, было бы больше» (10, 93).

Любовь к неожиданностям, неопределенностям и необъяснимости ведет Достоевского к своеобразному «плетению словес»: «Теряясь в разрешении сих вопросов, решаюсь их обойти безо всякого разрешения» («Братья Карамазовы» – «От автора»).

Внешнее для Достоевского всегда проявление внутреннего. Для этого и служат различные сопоставления одного и другого – сопоставления, облегчаемые созвучиями, однокоренными словами, внешней похожестью слов. Конфидент- рассказчик говорит о Варваре Петровне, получавшей письма от Степана Трофимовича: «Я знаю наверное, что она всегда внимательнейшим образом эти письма прочитывала, даже в случае и двух писем в день, и, прочитав, складывала в особый ящичек, помеченные и рассортированные; кроме того, слагала их в сердце своем» (10, 13). Чрезвычайно близка к каламбурам Достоевского его манера объединять одним глаголом (впрочем, иногда с двумя значениями) совершенно разные и, казалось бы, этим способом не соединимые понятия. О Степане Трофимовиче Верховенском говорится: «Впоследствии, кроме гражданской скорби, он стал впадать и в шампанское» (10, 12). О Юлии Михайловне, которую разбудил Андрей Антонович, рассказчик-конфидент говорит: «…она принуждена была встать со своего ложа, в негодовании и в папильотках» (10, 338). В обоих случаях подчеркивается несерьезность, «ненастоящность», поверхностность поступков. Примеры подобного рода уже приводились в литературе о Достоевском.[66] Но приводились только наиболее резкие и заметные примеры, между тем все изложение у Достоевского пронизано такими соединениями, только менее заметными.

Когда на гауптвахте Ставрогин стал бить кулаками в дверь, «караульный офицер прибежал с командою и ключами» (10, 43); «молодой парень, ужасно глупый и ужасно много говоривший» (13, 78); «я ужасно о многом переставал как-то сметь говорить, и наоборот, мне было ужасно хорошо в ее комнате» (13, 193); «усталый и от ходьбы и от мысли» (13, 64); «болезненная девушка» «чрезвычайной красоты, а вместе с тем и фантастичности» (13, 56). Здесь, в этих последних примерах, нет уже стремления к иронии или юмору. Это способ не столько выражаться, сколько мыслить. Это заметно по тому, как Достоевский создает ситуации: «бедная воспламененная девушка отравилась, говорят, фосфорными спичками» (13,58). Эпитет «воспламененная» порождает способ самоубийства: спичками. Все побочные ситуации создаются Достоевским с чрезвычайной быстротой: он как бы им не придает значения.

---

[66] См.: *Бицилли П.* К вопросу о внутренней форме романа Достоевского // Годишник на Софийский университет. Историко-филологически факултет, 1945–1946. Т. 13. София, 1946. С.8.

Эпитеты служат у Достоевского также средством не только метко охарактеризовать явление, но и заставить над ним задуматься: «самая яростная мечтательность» (13, 73) – в противоположность обычному и сентиментальному представлению о мечтательности – тихой, задумчивой и мирной; «грязно необразованный» (13, 77) – в противоположность представлению о неиспорченности и чистоте людей, близких к природе, не испорченных цивилизацией; «замысловатое расположение духа» (13, 105); «злая веселость» (10, 27) и пр.

Едва ли не один из самых излюбленных приемов художественного обобщения у Достоевского, особенно в его больших романах, – это создание целого ряда терминов для определения различных социальных явлений. Вот примеры только из романа «Бесы»: «угрюмые тупицы» (10, 298), «люди из бумажки» (10, 110, 112; ср. «бумажные люди» в «Подростке»), «люди с коротенькими мыслями» (10, 99), «наши» (10, 300), «флибустьеры» (10, 335), «недосиженные» (10, 29), «русский администратор» (10, 47), «седые старички» (10, 69), «лакейство мысли» (10, 110, 111), «идея, попавшая на улицу» (10, 28).

Достоевский любит создавать терминологию в необычных, странных, а потому и заставляющих думать сочетаниях. Ср., например, в «Зимних заметках о летних впечатлениях»: «уязвленный патриотизм», рождающийся «при дурной погоде» (5, 49).

При этом Достоевский очень часто брал в кавычки вполне обычные выражения, придавая им значение термина: «общественное мнение» (10, 32), «гражданская скорбь» (10, 12), «умеренный либерал» (10, 111), «новые идеи» (10, 21), «новые взгляды» (10, 53), «семьянин» (10, 28, 30), «общее дело» (10, 30) и мн. др.

Терминология Достоевского своеобразна. Она служит у него прямо противоположному, чем в научном языке: не созданию точных значений с вполне определенным смыслом, а созданию чрезвычайно емких неопределенностей, обнимающих множество частных случаев.

Если, согласно обычной формальной логике, объем понятия тем уже, чем шире его содержание, то художественная терминология Достоевского как бы уклоняется от этого правила: содержание понятия-термина чрезвычайно емко и велико, оно включает не только существенные логические признаки, но и огромное число признаков эмоциональных, которые не сужают объем понятия-термина, не уменьшают количество объектов, на которые это понятие-термин распространяется, а, напротив, их увеличивают. Происходит это потому, что художественный термин Достоевского не констатирует явление, как бы до существования термина известное, а подчиняет себе явление, заставляет читателя увидеть явление в жизни, распространять художественный термин на все большее число объектов, по мере того как этот термин становится все конкретнее в представлениях читателя и по мере того как – по внушению Достоевского – создается эмоциональное отношение читателя к определяемому явлению. Достоевский создает художественный термин не для того, чтобы читатель знал, как определить уже известное ему явление, а для того, чтобы он это явление заметил. И по мере того как читатель замечает вслед за Достоевским указанное ему явление, он распространяет художественный термин Достоевского на все большее число явлений. Конкретность и, следовательно, широта содержания художественного термина расширяют его объем вопреки формальной логике.

Но есть и другой смысл любви Достоевского к созданию различного рода терминов. Терминология, как арго, имеет характер условности, сближающей автора и его читателей. Оба как бы принадлежат к одному языковому кругу, в котором обращаются им только одним понятные выражения. Но это «заговор», и идейный. Достоевский как бы попутно бросает выражения, которые должны быть понятны читателю: «Можно представить после этого, до какой истерики доходили иногда нервные взрывы этого невиннейшего из всех пятидесятилетних младенцев!» («Бесы» – 10,13). Речь идет о Степане Трофимовиче Верховенском. Предполагается, что читатель знает, кто такие эти «пятидесятилетние младенцы» и что их

даже много (ибо говорится «из всех»), и что он, Степан Трофимович, принадлежит к числу «невиннейших». Это любопытный пример убеждения: говорить о неизвестном и недоказанном как о чем-то известном, доказанном и само собой разумеющемся. Достоевский, употребляя все эти термины и выражения, как бы устанавливает между собой и своими читателями атмосферу интимного единомыслия. Тому же служат и литературные прозвища: «принц Гарри» (Ставрогин – 10, 34), «злая Коробочка, задорная Коробочка» (10, 97), «Миньона» (в набросках к «Идиоту») и др.

Довольно много писалось о любви Достоевского к словам, выполняющим функции ограничения, неуверенности в правильности сказанного, снижения, сомнения и т. д.: «отчасти», «по-видимому», «несколько», «некоторый», «как-то» и пр.[67] Однако при этом не обращалось внимания на то, что у Достоевского все эти слова имеют и особую функцию – обратить внимание читателя на значение тех слов, которые они ограничивают: «некоторые откровения (Версилова. – Д. Л.) были несколько как бы чадны» (13, 387). «Несколько» и «как бы» – это слова-футляры для слишком, может быть, резких выражений: «чадны» и «откровения». Эти ограничительные слова как бы позволяют создать своего рода термины. Наконец, Достоевский вносит в свой язык выражения, принятые в некоторых профессиях («стушеваться» – термин чертежников), или арготизмы («стрюцкий» – слово петербургской улицы), опять-таки с той же целью – терминологизировать его, насытив своеобразными терминами, емкими по содержанию и широкими по объему своего применения.

Сложные стилистические ходы Достоевского, нарушения языковых норм, перекрестные связи слов и прочее согласуются со всем его художественным мышлением. Он дает порой своим героям явно неверные характеристики или характеристики неполные и незаконченные, противоречивые. Он любил вкладывать в уста действующих лиц «второго разряда» нелепые самохарактеристики и характеристики других персонажей (так, в «Братьях Карамазовых» Хохлакова сравнивает себя с Фамусовым, Алешу с Чацким, Лизу с Софьей; помещик Максимов называет старца Зосиму «Un chevalier parfait!» («законченный рыцарь») и при этом пускает «на воздух щелчок пальцем»), заставлять героев поступать вопреки своим намерениям (Иван Карамазов хочет обругать Смердякова, но, к своему собственному удивлению, говорит совсем другое и в ином тоне), принимать внезапные немотивированные решения (решение Ивана Карамазова идти в третий раз к Смердякову возникло у него, когда он взялся за звонок своей квартиры и без непосредственного повода), вызывать в себе немотивированные и внешне неоправданные воспоминания, испытывать странную забывчивость (Алеша Карамазов, к своему собственному удивлению, забывает о брате Дмитрии в самый нужный момент), поддаваться необъяснимым душевным настроениям (ср. необъяснимую тоску Ивана).

К тому же разряду кажущихся несоответствий и немотивированностей относятся и внезапные, неожиданные для читателя переходы от главы к главе (переход в «Братьях Карамазовых» от главы VI к главе VII части 5-й книги второй сделан посередине фразы, немотивированно разделенной точкой:

> «Двигался и шел он точно судорогой.

[67] См.: *Бицилли П.* К вопросу о внутренней форме романа Достоевского. С. 4 и след.

VII

С УМНЫМ ЧЕЛОВЕКОМ И ПОГОВОРИТЬ ЛЮБОПЫТНО

Да и говорил тоже» (14, 250).

Незаметные попервоначалу перестановки переходят и на перестановки в последовательности действий (правда, в очень тесных пределах): «Я полетел к князю Николаю Ивановичу, – говорит подросток, – еще более предчувствуя, что там разгадка. Васин, прощаясь, еще раз поблагодарил меня» («Подросток» – 13, 254). Сперва, следовательно, «полетел», а затем попрощался с Васиным.

Сюда же относятся и внезапные, казалось бы, ненужные наблюдения действующих лиц и замечания автора по поводу этих наблюдений. Так, после рассказа о Великом инквизиторе Алеша «почему-то заприметил вдруг, что брат Иван идет, как-то странно раскачиваясь, и что у него правое плечо, если сзади глядеть, кажется ниже левого» (14, 241). Эта кособокость Ивана отнюдь не случайна, она свидетельствует о душевном изломе и объясняет чувство жалости, которое испытывает к Ивану Алеша.

Стиль произведений Достоевского удивительно связан с поэтикой его произведений: это стиль, в котором ослаблены обычные связи языка и создаются необычные, стиль, облегчающий неожиданные сопоставления, освобождающий произведение от внешней красивости, восстающий против мещанской привычности ассоциаций.

Композиция (в широком смысле) и фактура языка произведений Достоевского выдержаны в одном стиле, в высшей степени экспрессивном и освобожденном от привычных идиоматических связей.

Если мы задались бы в дальнейшем целью охарактеризовать внутренний мир художественных произведений Достоевского – те закономерности, которые в этом мире существуют, – мы бы заметили, что для его произведений характерно именно отсутствие или крайняя ослабленность обычных закономерностей, обычного уклада жизни, обычного бытового поведения типичных представителей своей среды. Для Достоевского характерен интерес к исключениям и исключительности, не к среднему, а к случайному. За этим случайным прозреваются высшие связи и закономерности, не выражаемые обычными стилистическими приемами.

Мир Достоевского работает на малых сцеплениях, отдельные части его мало связаны друг с другом. Причинно-следственные, прагматические связи слабы. Мир этот постоянно обозревается с разных точек зрения, всегда в движении и всегда как бы дробен, с частыми нарушениями бытовых закономерностей.

В мире произведений Достоевского царствуют всякого рода отступления от нормы, господствует деформация, люди отличаются странностью, чудачествами, им свойственны нелепые поступки, нелепые жесты, дисгармоничность, непоследовательность. Действие развивается путем скандалов, резких столкновений противоположных сущностей. События происходят неожиданно, вдруг, непредвиденно. Неожиданные и алогичные поступки совершают Ставрогин, Версилов, Мышкин, Митя и Иван Карамазовы, Настасья Филипповна, Аглая, Рогожин, Катерина Ивановна и др. Неожиданность их поступков подкрепляется нарочитой невыясненностью ситуации, необъясненностью событий, остающейся в глубокой тени причинно-следственной основой событий. Неизвестно, почему приезжает, например, Алеша к отцу в начале «Братьев Карамазовых». И характерно, что Достоевский сам подчеркивает, что этому он не находит объяснения. В предисловии «От автора» к роману

«Братья Карамазовы» автор говорит: «странно бы требовать в такое время, как наше, от людей ясности» (14, 5).

События в произведениях преломлены через впечатления о них. Эти впечатления заведомо неполны и субъективны. Автор подчеркивает, что не несет ответственности за них. Он нередко прямо отказывается объяснить происходящее. Благодаря этому, действие максимально эмансипировано. См. в главе IX 4-й части «Идиота»: мы «сами во многих случаях затрудняемся объяснить происшедшее», или: «если бы спросили у нас разъяснения… насчет того, в какой степени удовлетворяет назначенная свадьба действительным желаниям князя… мы, признаемся, были бы в большом затруднении ответить» (8, 475, 477). Ср. также постоянные оговорки вроде: «мы знаем только одно…», «мы крепко подозреваем…» и пр. Достоевский как бы освобождает себя от необходимости следовать причинно-следственному ряду, во всяком случае его элементарной форме.

Свобода повествования у Достоевского требует свободы от причинно-следственного ряда, от сопротивления психологии, от элементарной бытовой логики. И Достоевский идет по этому пути в той мере, в какой это разрешает ему художественное правдоподобие. Достоевского волнуют и интересуют парадоксы психики, непредвиденное в поведении человека. Федька Каторжный в «Бесах» говорит про Петра Верховенского: «У того коли сказано про человека: подлец, так уж кроме подлеца он про него ничего и не ведает. Али сказано – дурак, так уж кроме дурака у него тому человеку и звания нет. А я, может, по вторникам да по средам только дурак, а в четверг и умнее его» (10, 205).

Если под психологией разуметь науку, изучающую закономерности психической жизни человека, то Достоевский самый непсихологический писатель из всех существующих. Ему нужна не психология, а любая возможность освободиться от нее. Вот почему он уходит от психологии в психиатрию, обращается к душевным болезням. Но и психиатрия нужна Достоевскому только для того, чтобы открывать в психике человека некие алогизмы, странности, непоследовательности, открывать то, что не подчиняется существующим представлениям о психической жизни человека. Случилось так, что многое в его отрицании существующих законов психической жизни оказалось пророческим, предвосхитило научные выводы современной психологии и психиатрии, но это произошло потому, что Достоевский все же искал правдоподобия и в пределах правдоподобия смог выйти за пределы научных представлений своего времени, не нарушая какой-то основной правды психической жизни. Он расширил до колоссальных пределов представления о психической жизни человека, но остался вместе с тем в пределах правдоподобия. И это «свободное» правдоподобие в его предвидениях оказалось правдой.

Ироническое отношение Достоевского к обычной психологии его времени прямо выражено Достоевским в «Братьях Карамазовых» в главе «Психология на всех парах», где изображен увлекшийся психологией прокурор. Достоевский откровенно заявляет, что психология – «палка о двух концах».

Любимые герои Достоевского чудаки, странные люди, люди неуравновешенные, совершающие неожиданные поступки. Законы психологии как бы для них не существуют.

Свой интерес к чудакам и странностям Достоевский прямо связывает со стремлением разобраться в том, что совершается в мире. В заметке «От автора» в «Братьях Карамазовых» Достоевский пишет: «Все стремятся к тому, чтобы объединить частности и найти хоть какой-нибудь общий толк во всеобщей бестолочи. Чудак же в большинстве случаев частность и обособление. Не так ли?» (И, 5). Достоевский отрицает обычную логику во имя какой-то высшей: «чудак „не всегда“ частность и обособление, а напротив, бывает так, что он-то, пожалуй, и носит в себе иной раз сердцевину целого, а остальные люди его эпохи – все, каким-нибудь наплывным ветром, на время почему-то от него оторвались…» (14, 5).

Возвратимся, однако, к дробности мира произведений Достоевского. Дробность эта захватывает не только духовную жизнь, но и ближайшую к ней часть материального мира. Обратим внимание прежде всего на лица героев Достоевского. Эти лица состоят из частей, обладающих относительной самостоятельностью. Степан Трофимович «примеривает» улыбки. Рогожин «склеивает» улыбку. Петр Степанович делает и «переделывает» свою физиономию. Не случайно, что лица героев Достоевского так часто напоминают маски (у Ставрогина, у Свидригайлова). Отдельные части лица настолько самостоятельны, что могут играть главную и самостоятельную роль в наружности человека.

В «Елке и свадьбе» не бакенбарды приставлены к лицу, а «господин приставлен к бакенбардам». Иногда эта характеристика лиц переносится на всего человека. В «Дядюшкином сне» князь К. составлен как бы из независимых друг от друга элементов. Это «мертвец на пружинах», «полукомпозиция», с искусственными ногой, глазом, зубами, волосами, бакенбардами, набеленный и напомаженный. Много подобных наблюдений имеется в упомянутой выше статье П. Бицилли.

Итак, внутренний мир произведений Достоевского – это мир малого сопротивления в духовной и психической области, как мир сказки – малого сопротивления материальной среды. Этот мир свободы и слабых связей и есть, с точки зрения Достоевского, настоящий, подлинный мир. Но, наряду с этим миром обособленностей, существует также и среда, в которой все может быть предвидено и все укладывается в серые бытовые закономерности.

В самом деле, наибольшее психологическое сопротивление свободе сюжета создают характеры и типы. Тип и характер наперед определяют линию поведения их носителей. Они как бы подсказывают сюжет и не дозволяют ему уклониться в сторону. Эти типы и характеры есть и у Достоевского, но в них воплощены только второстепенные действующие лица. Если мы возьмем «Братьев Карамазовых», то там типы крайне немногочисленны. Среди них могут быть указаны пан Врублевский и его товарищ. Они повторяют друг друга, как герои народной повести «Фома и Ерема». В этой повторяемости подчеркивается внешняя скованность и обусловленность их поведения. Двойники у Достоевского всегда представляются как внешняя обусловленность. В поисках свободы герой стремится освободиться от своего двойника. Только в кратких эпизодах действующие лица не ищут свободы и представляют собой как бы кукол, марионеток: «Один оборванец ругался с другим оборванцем, и какой-то мертвопьяный валялся поперек улицы» (6, 122). Что же касается братьев Карамазовых, то они совершенно не повторяют друг друга; их характеризует внутренняя свобода поведения. Отсюда всегдашняя неожиданность их поступков и мыслей. В лице Ивана Карамазова перед нами даже осознающая себя свобода поведения: «Я, ваше превосходительство, как та крестьянская девка… знаете, как это: „Захоцу – вскоцу, захоцу – не вскоцу“», – говорит Иван Карамазов на суде. Не белая горячка обусловливает эту внешнюю неожиданность поступков, а сами неожиданные поступки складываются в белую горячку. Белая горячка – следствие, а не причина неожиданностей поведения. Это свобода, зашедшая в тупик. Свобода, зашедшая в тупик, – это alter ego, «обезьяна» Ивана Карамазова – Смердяков и другой его двойник и собеседник – черт. Двойники кладут предел свободе человека в метафизической области. Они порождаются человеком, создаются его идеями, по большей части преступными, возникают в воображении человека. Повторяемость создает трафарет, сковывает человека. Вот почему Достоевский так ценит свободу.

Изучая художественный стиль произведения[68], автора, направления, эпохи, следует обращать внимание прежде всего на то, каков тот мир, в который погружает нас произведение искусства, каково его время, пространство, социальная и материальная среда, каковы в

[68] Я различаю понятия «стиль языка» и «художественный стиль» в целом (ср. об этом различии в кн.: Соколов А.Н. Теория стиля. М., 1968). В данном случае я говорю о художественном стиле как таковом.

нем законы психологии и движения идей, каковы те общие принципы, на основании которых все эти отдельные элементы связываются в единое художественное целое.

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.