ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАУК

ДОСТОЕВСКИЙ

Год 1928

Печатается по постановлению Ученого Совета ГАХН
Ученый секретарь *А. А. Сидоров*

Главлит № А — 28893 Тираж 1000 экз.

Центр. тип. ФЗУ им. т. Бонцевского, „Мосполиграф".

ДОСТОЕВСКИЙ И ШЕСТИДЕСЯТНИКИ

(„Искра", „Современник", Чернышевский).

В романах Достоевского немалое значение имеет второй план повествования.

Для Достоевского, писателя „одержимого тоской по текущему" этот второй план был очень важен. С его помощью сочетал он свой идеологический роман, вневременный и мировой, с текущей русской действительностью, в горячей атмосфере размышлений над которой зарождались его центральные идеи.

Этот всегда живой движущийся фон современной русской действительности был полон тех „фактов и анекдотов", усердным наблюдателем и собирателем которых был Достоевский.

Расшифровать эти факты „текущего" одна из необходимых задач для исследователя его творчества, потому что только в связи с „текущим" и может быть понят Достоевский во всем его своеобразии.

Через анализ второго плана его романов с большей легкостью могут быть добыты эти жизненные черты, потому что сюда он включал их прямо и непосредственно.

Они нужны были ему для утверждения его реализма.

Но есть во втором плане романов Достоевского эпизоды, к которым настолько привлечено его внимание, что начиная с 60-х гг., они с неизменным постоянством повторяются на протяжении всего его творчества.

Такова фигура обличительного писателя и образцы его литературных произведений, в которых даже при непосредственном наблюдении чувствуются какие-то прототипные образы, угадывается связь с живой современностью Достоевского.

Раскрытые в своей жизненности, они дают возможность заметить несколько новых черт как в приемах художествен-

ного творчества Достоевского, так и в отношении его к одному из характернейших явлений того времени — обличительству.

Впервые фигура обличителя выводится у Достоевского в 1862 году в „Скверном анекдоте".

В этом небольшом сатирическом, по свому замыслу, рассказе, в котором еще чувствуются остатки гоголевских традиций — сотрудник юмористического журнала „Головешки" появляется как эпизодическая фигура среди массы других карикатурно-искаженных гостей чиновника Пселдонимова. Первое изображение обличителя является как бы первообразом для последующих фигур этого типа у Достоевского. В дальнейшем он лишь переносил эту начерченную с таким ядом фигуру из одного произведения в другое, с точностью воспроизводя основные ее черты.

И прежде всего необходимо отметить, что в зарисовке этого образа чувствуется то непосредственное влияние действительности, о котором говорилось выше. Обличители у Достоевского несомненно связываются с популярной в то время сатирической газетой „Искрой": „Головешка"—пародированное название „Искры". и впоследствии в публицистике своей Достоевский эту придуманную им кличку-пародию окончательно прикрепляет к „Искре".

Эта связь с живым явлением современности никогда не ослабевала у Достоевского. С уверенностью можно сказать, что зарисовывая своих обличителей, он всегда имел в виду совершенно определенную категорию лиц — литераторов обличителей, сотрудников „Искры" и „Современника".

В „Скверном анекдоте" первая фигура обличителя взята в зло-комическом карикатурном освещении:... „это молодой человек, но уже не конфузливый, а довольно развязный. Он был в перчатках, белом жилете и держал шляпу в руках. Он не танцовал, смотрел высокомерно, потому, что был один из сотрудников сатирического журнала „Головешка", задавал тону и попал на свадьбу случайно, приглашенный как почетный гость Пселдонимовым, с которым был на ты и с которым, еще прошлого года, вместе бедствовал у одной немки „в углах". Водку он, однако ж, пил и уже неоднократно для этого отлучался в одну укромную заднюю комнатку, куда все знали дорогу".

...„Но особенною и видимою ненавистью сиял сотрудник „Головешки": он так развалился на стуле, он так гордо и заносчиво смотрел, так независимо фыркал!.. гости и не обращали никакого особенного внимания на сотрудника, написавшего в „Головешке" только четыре стишка и сделавшегося оттого либералом, даже видимо не любили его"...

В конце концов, ему все-таки удается произнести обличительную речь, но его б ь ю т и в ы т а л к и в а ю т за дверь. Однако, полный сознания своего могущества, — он угрожает:

— „Все вы подлецы! — кричал сотрудник, — я вас всех завтра же в „Головешке" окарикатурю!..." и т. д.

В 1864 году Достоевский связывает с обличительством своего подпольного человека. Ища исхода душившей его злобы он также пытался писать „в обличительном виде", в „карикатуре". „Я с наслаждением писал эту повесть. Я обличал, даже поклеветал"...

Как и в „Скверном анекдоте" в крайнем раздражении Достоевский слово обличение пишет здесь через а, подчеркивая безграмотность этого явления. (На выражение „абличение" откликнулся Антонович в „Современнике" 1864 г. июль, „Литературные мелочи").

В 1865 году фигура обличителя, написанная уже с явным намеком на „Свисток" и „Искру", появляется в „Крокодиле".

„Не без смущения, озираясь на дверь, начал я упрашивать Елену Ивановну успокоиться и главное не употреблять щекотливого слова: „вспороть". Ибо такое ретроградное желание здесь, в самом сердце Пассажа и образованного общества в двух шагах от той самой залы, где, может быть, в эту самую минуту господин Лавров читал публичную лекцию, — не только было невозможно, но даже немыслимо и с минуты на минуту могло привлечь на нас с в и с т к и о б р а з о в а н н о с т и и к а р и к а т у р ы г. С т е п а н о в а. К ужасу моему, я немедленно оказался прав в пугливых подозрениях моих: вдруг раздвинулась занавесь, отделявшая крокодильную от входной каморки, в которой собирали четвертаки, и на пороге показалась фигура с усами, с бородой и с фуражкой в руках, весьма сильно нагибавшаяся верхнею частью тела вперед и весьма предусмотрительно старавшаяся держать свои ноги за порогом крокодильной, чтобы сохранить за собой право не заплатить за вход.

— Такое ретроградное желание, сударыня,— сказал незнакомец, стараясь не перевалиться как-нибудь к нам и устоять за порогом,—не делает чести вашему развитию и обусловливается недостатком фосфору в наших мозгах. Вы немедленно будете освистаны в хронике прогресса и в сатирических листах наших.

Но он не докончил: опомнившийся хозяин, с ужасом увидев человека, говорившего в крокодильной и ничего за это не заплатившего, с яростью бросился на прогрессивного незнакомца и обоими кулаками вытолкал его в шею".

„Свистки образованности" и „будете освистаны", конечно, связывается со „Свистком" и с „Современником". Карикатурист Степанов был одним из руководителей „Искры", а „Хроника прогресса"— заглавие большого отдела ее, который вел Елисеев.

В 1866 году фигура обличителя на минуту промелькнула в „Преступлении и наказании", при чем здесь, в рассказе Луизы Ивановны она грубо шаржирована, а в словах поручика Пороха многозначительно обобщена: „Так литератор, сочинитель, пять целковых в „благородном доме" за фалду взял? Вон они, сочинители!.. Третьего дня в трактире тоже история: пообедал, а платить не желает; „я, дескать, вас в сатире зато опишу". На пароходе тоже другой, на прошлой неделе, почтенное семейство статского советника, жену и дочь, подлейшими словами обозвал. Из кондитерской намедни в толчки одного выгнали. Вот они каковы, сочинители, литераторы, студенты глашатаи".

Как и в предыдущих примерах повторяются те же моменты: сочинитель пьян, грозится изобличить, его бьют и выталкивают.

В 1868 году в „Идиоте" также вскользь, в последнем плане но все же с неизменным постоянством бегло зарисована эта знакомая фигура...„прибавился только какой-то беспутный старичишка, в свое время бывший редактором какой-то забулдыжной обличительной газетки и про которого шел анекдот, что он заложил и пропил свои вставные на золоте зубы"...

В следующем романе в „Бесах" выводится уже целая толпа этих „литераторов", посещавших петербургский салон Варвары Петровны. Это „новый сброд", как-то вдруг вошедший в большую силу, у которого „позорно заискивали" настоящие литераторы.

В зарисовке их повторяются те же приемы, что и раньше, хотя здесь уже нет того, подчас грубого шаржа, и личное презрение свое Достоевский прикрывает повествовательной объективностью, тем самым, правда, усиливая еще больше ядовитость пародии. „Никогда еще она не видывала таких литераторов. Они были тщеславны до невозможности, но совершенно открыто, как бы тем исполняя обязанность. Иные (хотя и далеко не все) являлись даже пьяные, но как бы сознавая в этом особенную, вчера только открытую красоту. Все они чем-то гордились до странности. На всех лицах было написано, что они сейчас только открыли какой-то чрезвычайно важный секрет. Они бранились, вменяя себе это в честь. Довольно трудно было узнать, что именно они написали; но тут были критики, романисты, драматурги, сатирики, обличители".

Достоевский, пытается дать объективную картину литературных нравов и даже в наше время здесь ощущается присутствие каких-то прототипных образов и живых событий [1]).

Многое в этих страницах романа легко расшифровывается в свете публицистики Достоевского и полемики его с „Искрой" и „Современником". Эта связь лишний раз указывает из какой среды брал Достоевский прототипы для своих обличителей, чьи портреты пытался он здесь зарисовать.

К этой же теме у Достоевского отчасти примыкает и „Полписьма одного лица" в „Дневнике писателя" за 1873 год, тем более, что оно может быть вполне понятно лишь при перенесении его из 1873 г. на 10 лет назад в 1863-1864 годы в период полемики с „Современником" и с „Искрой".

---

[1]) Например Вяч. Полонский в статье „Николай Ставрогин и „Бесы" говорит: „Наша историко-литературная критика указывает на Грановского и Тургенева, как на прототипы двух крупных фигур романа. Было бы очень хорошо, если бы какой-нибудь исследователь попытался открыть житейские прототипы других его действующих лиц. Результаты, вероятно, получились бы чрезвычайно интересные... Разрешение хотя бы одного вопроса о том, как могли затесаться в хронику нашего неведомого града „Тентетниковы" и „доморощенные сопляки Радищевы" — дало бы очень много любопытнейших заключений. Не менее интересно раскрытие общественных фигур, скрытых за „поэтами в поддевках" и „смазных сапогах", и генералами, перебежавшими в адвокаты. Не случайно попали они на страницы „хроники", — а ведь до сего времени эти псевдонимы в изобилии рассыпанные по страницам „Бесов", оказываются еще не разоблаченными" („Спор о Бакунине и Достоевском". (Стр. 172).

Все, в чем упрекал Достоевский десять лет тому назад Салтыкова-Щедрина, перенесено сюда, так что образ „первого обличителя", преломленный через призму полемического гнева Достоевского, все время сливается с тем фельетонистом, к которому обращено „Полписьма".

Как-будто здесь снова воскрешается, но уже в новом пародийном освещении литературная распря двух старых врагов — самого Достоевского и молодого тогда сотрудника „Современника" — Салтыкова-Щедрина.

Автор „Полписьма" упрекает своего фельетониста в том же, в чем десять лет тому назад Достоевский упрекал Салтыкова.

„И так, весь этот гнев и азарт в тебе, весь этот лай твой — все это лишь наемное и натравленное чужою рукою"... „Антрепренер столичной газеты, когда, по примеру его, основывалась другая газета, в испуге сказал себе, схватясь за карман: „Эта новооснованная негодница может лишить меня двух или двух с половиною тысяч подписчиков. Найму же кудлашку и натравлю на соперницу. Кудлашка — ведь это ты".

Это именно, в 1864 году, в „Щедродарове", Достоевский назвал Салтыкова-Щедрина „шавкой", нанятой „Современником", так как у него „совершенно беспредметная и беспричинная злость".

Целый эпизод из знаменитой полемики, вызвавший в свое время большое негодование и впоследствии несколько несправедливо освещенный Волынским в пользу Достоевского, здесь воспроизводится почти в точности. Эпизод этот занимает центральное место в „Полписьме одного лица".

В одной из статей своих против Салтыкова-Щедрина 1863 г. („Опять молодое перо". „Время", кн. 3-я) Достоевский писал:

„В и ж у, в и ж у в а с теперь, как наяву, о молодое, но не обстрелянное дарование,— в и ж у в а с именно в тот самый момент, когда вам принесли февральскую книгу „Времени" и сказали вам, что в ней есть статья против вас под названием „Молодое перо"... Но зато, помните ли, помните ли, ту грустную минуту, когда вы пришли домой, и, наконец, оставшись один дали волю всему, что сдерживали в груди вашей? Помните ли, как вы разломали стул, разбили вдребезги чайную чашку, стоявшую на вашем столе, и, в ярости колотя что есть силы обоими кулаками в стену, вы клялись, с пеной у

рта, написать такую статью, такую ругательную статью, что стоял мир и будет стоять, а такой статьи еще не бывало до сих пор ни на земле, ни в литературе".

И теперь, в 1873 году Достоевский пародирует собственно самого же себя:

„Обругав соперника, ты заключаешь свой фельетон словами: „В и ж у в а с, господин N N, как вы, прочитав эти строки, бегаете вне себя по комнате, рвете ваши волосы, кричите на вбежавшую в испуге жену свою, гоните прочь детей и колотите в стену кулаками от бессильного бешенства"... Скажи: прочитав в твоем фельетоне подобные строки будто бы о твоем сопернике, неужели я не догадаюсь, что это ты, ты сам, а не соперник твой, бегаешь по своей комнате, рвешь свои волосы, бьешь вбежавшего в испуге лакея, если он есть у тебя, и с 19 февраля еще не утратил первобытной невинности; с визгом и скрежетом кидаешься ты на стену и отбиваешь в кровь кулаки свои! Ибо кто поверит, что можно посылать такие строки сопернику, не отбив в кровь своих собственных кулаков предварительно? Таким образом, сам выдаешь себя.

Очнись же и приобрети стыд".

Связь «Полписьма» с настроением начала 60-х гг. устанавливается еще в том, что, следуя старой традиции, Достоевский уже столь несвоевременно сообщает своему фельетонисту черты обличителя.

„Ты обличаешь именинника, ты обличаешь жену его, угощение их, восстаешь против обычая именин, против инженер-подполковника, против дамы своей партнерки, и, наконец-то, добираешься до соперника"...

И также по старой традиции,— обличитель его бит и выгнан: „Но вас уже стащили вон с лестницы и выпихнули на улицу".

В свете полемики 1863—1864 г. этот несколько загадочный отрывок Достоевского может быть включен в определенный творческий ряд его об обличителях и обличительстве и должен рассматриваться как отголосок старой вражды Достоевского теперь им самим окарикатуренной и пародированной.

Фигуры обличителей сделаны Достоевским с чувством величайшего презрения и негодования и только глубоко эмоци-

ональным отношением его к этому явлению можно объяснить до какого подчас грубого шаржа доходил тут Достоевский. Например, то, что обличитель у него всегда бит, напоминает какой-то примитивный площадной юмор балагана. Но эта грубость зарисовки, эта жертва художественностью быть может делалась им сознательно. Недаром, в 1870 году во время работы над „Бесами" он писал Страхову из Дрездена (24/III — 5/IV): „для них надо писать с плетью в руке. Во многих случаях вы для них слишком умны. Если бы вы на них поазартнее и погрубее напали, было бы лучше. Нигилисты и западники требуют окончательной плети".

Отсюда делается понятным почему именно карикатуру он выбрал как ту художественную форму, в которую облек своих обличителей. Это была та плеть, которой он наносил им удар.

Карикатура по Достоевскому всегда имеет, как он выражался, „естественный источник", но „преувеличенный до последней степени". „Всякая карикатура писал он, как известно, заключает в себе преувеличение смешной стороны дела, но в то же время заключает в себе некоторое справедливое основание" („Время", 1864 г. май). Или как [illegible] по поводу своего „Щедродарова": „впрочем, это роман сатирический, роман-карикатура и в своем роде все это верно"[1]).

Карикатуре Достоевский придает служебное значение,— она дозволенное и законное орудие борьбы, так как позволяет с большей очевидностью вскрыть истинную природу врага.

Что же касается самой манеры Достоевского писать карикатуры,— то комического эффекта он достигает при помощи механизации фигуры,— он сообщает ей угловатые, механические движения деревянной марионетки. Его комическая фигура — это, в сущности говоря, дергаемый за веревочку невидимой рукой деревянный паяц. С особенной наглядностью это сказалось в фигуре „прогрессивного незнакомца" в „Крокодиле", при чем впечатление марионетки усиливается участием в этой сцене занавеса.

Но, повидимому, Достоевский не остановился только на карикатуре и пародии для обнаружения сущности обличительства. Он взял его еще раз уже в другом аспекте.

[1]) В свете этого термина Достоевского многое уясняется в поэтике такого, например, романа, как „Бесы".

Идея о писателе отрицательного направления до конца не оставляла Достоевского и, очевидно, после создания карикатурного ряда он к концу жизни несколько успокоенный, но все еще враждующий, создал уже глубоко задуманный образ отрицателя,— семинариста Ракитина.

Насколько он тесно примыкает, как заключительное звено, к тому же творческому ряду, обнаруживается из повторных моментов в его зарисовке. Это все та же традиционная битая фигура в романе. Его „выгнала" г-жа Хохлакова, Митя тоже „этаких прежде вон вышвыривал", а в допросе адвоката, окончательно „господин Ракитин был докончен".

Но по замыслу Достоевского, Ракитин — будущая крупная фигура нашего литературного мира,— „он знал, что будет своего рода деятелем".

В начале он еще слегка колеблется между карьерой архимандрита и журналиста, но с процесса Карамазова он окончательно встал на свою дорогу. В будущем это петербургский журналист сначала критик толстого журнала, а затем его собственник и издатель. Это будет журнал либерального и атеистического направления „с маленьким даже лоском социализма". Но социализм этот не помешает Ракитину сколотить капитал и выстроить доходный дом в Петербурге, на Литейной близ Невы,— с подозрительной точностью указывает Достоевский.

Не случайно, конечно, Достоевский как бы вскользь, как бы срываясь, часто говорит не Ракитин,— а „Ракитины" и „они". „Ух, карьеру о н и мастера"... „А не любит бога Ракитин, ух не любит: это у н и х самое больное место у всех! Но скрывают. Лгут. Представляются"... „Шутки тоже не понимают — вот что в н и х главное... Никогда не поймут шутки. Да и сухо у н и х в душе, плоско и сухо, точно как я тогда к острогу подъезжал и на острожные стены смотрел. Но умный человек, умный"... „А Ракитин пролезет. Ракитин в щелку пролезет, тоже Бернар. Ух, Бернары! Много их расплодилось".

В самом же построении романа Ракитин поставлен так, что именно через его атеистически-позитивные суждения проходит вся трагическая история Карамазовых. Н е д а р о м и м е н н о о н п и ш е т о н е й с т а т ь ю.

В моменты самого высокого подъема романа, присутствует Ракитин и репликами своими все искажает. Многозначительно,

что как раз святое, по мысли Достоевского, лицо Зосимы, подвергается в репликах его наибольшему искажению. О нем говорит Ракитин своим тривиальным языком: „всегдашние благоглупости"... „фокус был проделан нарочно"... „стукнулся лбом"... „твой старец провонял"... и т. д.

Достоевский по духовному складу своему не мог остаться в отношении к обличительству лишь в узких рамках карикатуры. Он в образе Ракитина вывел его на широкий путь своего религиозного и философского сознания.

Писатель — отрицатель, по мысли Достоевского, всегда исказитель,— он дает искаженный образ мира, как Ракитин дает искаженную историю Карамазовых. Ракитин — ничто, знак отрицания, он приобретает значение только как обратная сторона Карамазовых.

Но отрицатель умен,— это настойчиво подчеркивает Достоевский. Он не может быть не умен потому, что должен многое „знать и понимать". Но это „низший ум", — как говорит Митя Карамазов Ракитину:—„Ты хоть и учился, а не философ ты смерд".

Но есть все-таки достаточно оснований предполагать, что и для этого углубленного образа „отрицателя" Достоевский использовал некоторые живые черты современности. Ракитин, повидимому, имеет свои прототипы среди литературных деятелей того времени.

В творческой истории этого образа несомненную роль играли две, в то время заметные, литературные фигуры, видные сотрудники „Искры" и „Современника"— Г. З. Елисеев и Д. Д. Минаев.

Один эпизод из жизни Елисеева Достоевский целиком включил в созданный им тип будущего „прогрессивного" деятеля — Ракитина.

Ракитин, успешно делавший духовную карьеру, в связи с делом Карамазова окончательно повернул свое направление в сторону типичного радикализма шестидесятых годов. В этом духе он и давал показания во время суда над Дмитрием Карамазовым, когда был „пойман" адвокатом Фетюковичем.

— Позвольте узнать, начал защитник с самой любезной и даже почтительной улыбкой, когда пришлось ему в свою очередь задавать вопросы,— вы, конечно, тот самый и есть

господин Ракитин, которого брошюру, изданную епархиальным начальством „Житие в Бозе почившего старца отца Зосимы", полную глубоких и религиозных мыслей, с превосходным и благочестивым посвящением преосвященному, я недавно прочел с таким удовольствием.

— Я написал не для печати... Это потом напечатали,—пробормотал Ракитин, как бы вдруг чем-то опешенный и почти со стыдом.

— О, это прекрасно! Мыслитель, как вы, может и даже должен относиться весьма широко ко всякому общественному явлению. Покровительством преосвященного ваша полезнейшая брошюра разошлась и доставила относительную пользу".

Эта история с брошюрой духовного содержания несомненно заимствована Достоевским из биографии Елисеева.

Елисеев в начале своего поприща также делал блестящую духовную карьеру, несмотря на то, что, как сам он писал о себе в то время: „Во мне не было ни твердых религиозных убеждений, ни горячего религиозного чувства" [1]).

Но это повидимому не мешало ему написать книгу: „История жизни первых насадителей и распространителей Казанской церкви святителей Гурия, Варсонофия и Германа." (Казань 1847) и „Краткое сказание о чудотворных иконах Казанской, Семиозерской, Раифской и Мироносицкой пустыни" (Москва, 1849).

Первый из этих трудов был посвящен „Его высокопреосвященству Высокопреосвященному Владимиру, Архиепископу Казанскому и Свияжскому". Посвящение архиепископу было действительно „превосходно и благочестиво": „Высокопреосвященный, Владыко, Милостивейший отец и архипастырь. С вашего архипастырского благословения я начал труд сей; при вашем постоянном внимании продолжал его, Вам и приношу сию малую лепту моего делания. Высокопреосвященный Владыко! примите с свойственным Вам снисхождением мое скудное приношение, да Вашем снисхождением ободрится к большим трудам недостоинство трудящегося. Вашего высокопреосвященства, милостивейшего отца и архипастыря нижайший послушник, Казанской Духовной Академии баккалавр Григорий Елисеев" [2]).

[1]) См. Л. М. Клейнборт Г. З. Елисеев. Пет. 1923.

[2]) Н. Лесков „Загадочный человек", гл. 38.

Этот факт из жизни Елисеева мог быть известен Достоевскому по опубликованному в 1871 году „Загадочному человеку" Лескова, где он подробно описывался. Но еще ближе ко времени создания „Братьев Карамазовых" в 1878 году он был подхвачен правой печатью и Елисеев даже выступал по этому поводу с объяснением.

Все это, очевидно, стало известно Достоевскому и было включено им как живая психологическая деталь в задуманную им тогда фигуру писателя отрицательного направления.

Очевидно, создавая историю карьеры литературных деятелей радикального лагеря, — Достоевский пользовался вполне определенными, реальными фактами и не без умысла, конечно, он взял Ракитина в самом начале его поприща лишь в ясной перспективе рисуя его дальнейшую судьбу.

Ведь и уязвимые моменты в жизни Елисеева обнаруживались в начале его деятельности.

Один, несомненно, заимствованный из жизни Елисеева неожиданным светом освещает фигуру Ракитина и делает по новому понятной. После этого остальные моменты жизни уже невольно воспринимаются в связи с биографией Елисеева, а совпадения здесь действительно были.

Сначала Елисеев, как и Ракитин, семинарист, которому стояла блестящая духовная карьера. 23-х лет он был уже профессором Казанской духовной академии. К этому времени относится опубликование упомянутых выше книжек духовного содержания.

Но к началу 60-х годов он уже появляется в Петербурге, сразу же становится деятельным сотрудником „Искры" и третьим членом ее редакции. Впоследствии он выступает горячий защитник и идеолог обличительства.

Продолжая работать в „Искре", Елисеев вскоре переходит также и в „Современник", где становится заведующим отделом ственным отделом „внутреннего обозрения" и одним из водителей журнала. Одно время он был даже главным водителем „Современника" и среди передовой интеллигенции почитался наравне с Чернышевским.

Благосклонные к нему современники считали его человеком редкого ума и бескорыстия, а историк Казанской духовной академии характеризовал его как человека практически способного и хорошо применяющегося к требованиям

После смерти Елисеев оставил значительный по тому времени для писателя-разночинца капитал в 50.000 руб., который был им завещен литературному фонду.

В своих воспоминаниях И. И. Ясинский говорит, что Салтыков-Щедрин называл Елисеева „стариком с двойственной душой".

Таковы внешние факты биографии Елисеева, довольно близко совпадающие с жизнью Ракитина [1]).

Но, конечно, фактам этим Достоевский придал нужный ему смысл быть может и не вполне совпадающий с действительным смыслом судьбы Елисеева.

Стихотворные опыты Ракитина, повидимому, тоже являются эпизодом заимствованным Достоевским из жизни. Но тут Ракитин связывается с другим, тоже неприятным для Достоевского лицом, — сотрудником „Искры", „Обличительным поэтом" — Минаевым.

В 1864 году Минаев выступил с „Думами и песнями" „Обличительного поэта" среди которых была напечатана и пародия на те же строки Пушкина, которые пародировались Ракитиным:

Город пышный, город бедный
. . . . . .
Все и люблю его немножко,
Потому, что там порой
Ходит маленькая ножка
Вьется локон золотой.
А. Пушкин.

Я от ножек сам в угаре
И за них-то ноет грудь:
Ведь на наших тротуарах
Их легко себе свихнуть.
Мне и локон мил без меры
Но прочна ль его краса.
Ведь от здешней атмосферы
Мигом лезут волоса.

Сохраняя, как и Минаев, пушкинский размер и усиленно подчеркивая пушкинскую рифму—ножка—немножко,—Ракитин, однако, иначе пародирует эти строки:

Уж какая эта ножка,
Ножка вспухшая немножко!
Доктора к ней ездят, лечат
И бинтуют и калечат.

[1]) Факты из биографии Елисеева заимствованы из книги Л. М. Клейнборта — Г. З. Елисеев. Пет. 1923 г.

Не по ножкам я тоскую, —
Пусть их Пушкин воспевает:
По головке я тоскую,
Что идей не понимает.

Понимала уж немножко,
Да вот ножка помешала!
Пусть же вылечится ножка,
Чтоб головка понимала.

Связь между этими стихотворениями, важная для творческой истории последнего, устанавливается в следующем: Ракитин, для „обольщения" г-жи Хохлаковой пишет стихотворение, пародирующее известные строки Пушкина, так же как и „Обличительный поэт" пародирует те же самые строки. И в том, и в другом случае это „игривый", „шутовской стишок", в который оба поэта „сумели гражданскую скорбь всучить". (Плохие тротуары наших столиц были одной из ходячих тем обличительного жанра того времени).

В данном случае для Достоевского важны именно эти внешние фактические совпадения. Он не выдумал того факта, что его будущий обличительный писатель пародирует стихи Пушкина о ножках, вкладывая в них „гражданскую скорбь". Он взял его из жизни и, следовательно, не отступил от принятого им реализма.

Стихотворные опыты Ракитина могут быть также поставлены в связь со старой полемикой Достоевского с представителями теории утилитаризма в искусстве.

По мысли Достоевского утилитаристы считают, что „искусство должно служить человеку прямой, непосредственной, практической и даже определенной обстоятельствами пользой" („Г-бов и вопрос об искусстве", „Время", февраль, 1861 г.).

Ракитин „унизился" до поэзии ради практических целей — обольщенья г-жи Хохлаковой и в этом видел оправдание своего стихотворства.

„В первый раз, говорит, руки мараю, стихи пишу, для обольщения, значит, для полезного дела. Забрав капитал у дурищи, гражданскую пользу потом принести могу".

Такое расслоение образа, конечно, не открывает творческой тайны его создания, но оно ведет к верному пониманию его идеологического замысла.

Ведь воспринять художественный образ в его раскрытом виде, значит воспринять его адекватно тому, как понимал его сам художник.

Это особенно важно при анализе идеологического романа Достоевского, когда исследователь должен возможно ближе подойти к авторскому пониманию.

Стихотворные опыты Ракитина являются далеко не единственным примером литературного творчества „обличителей" Достоевского. В художественных страницах его можно найти еще несколько замечательных стилистических отрывков, которые, несомненно, связаны с обличительной литературой того времени.

С начала 60-х годов в повестях и больших романах Достоевского можно встретить вставные журнальные статьи, которые пишут или читают его герои.

При непосредственном наблюдении они производят впечатление каких-то загадочных, пародийных опытов, исполненных с большим искусством рукой тонкого и умного стилиста.

В „Крокодиле" это статьи из газет „Листок" и „Волос" по поводу проглоченного чиновника, в „Идиоте" статья Келлера о князе Мышкине, в „Бесах" и „Братьях Карамазовых" отрывки из корреспонденций „столичных газет" по поводу описанных в романе событий.

В „Крокодиле", который при непосредственном наблюдении производит впечатление реалистического гротеска, эти газетные статьи играют роль развязки. В них разрешается смехом невероятное событие повести: тщеславные надежды проглоченного чиновника не соответствуют той оценке, которая дана его приключению либеральными газетами, мнение которых он так нетерпеливо ожидал. Получается комическое несоответствие ожидаемого с действительным. Взятые непосредственно обе статьи воспринимаются, как стилизованная форма обличительного фельетона.

Здесь налицо все его характерные особенности. В основу обоих статей положено происшествие, истолкованное в духе обличительной публицистики. Оба фельетона построены на изложении самых фактов, связанных лишь злободневностью. Вывод и главная тема фельетона выражаются в негодующем, а в конце и раздраженном тоне фельетониста.

Совокупность комических моментов ведет к предположению, что по замыслу своему эти стилистические опыты Достоевского являются пародией, „второй план" которой перестал уже ощущаться непосредственно.

Обличительный жанр для того времени был ходовым. Отдельные приемы его носились в воздухе, и Достоевский, повидимому, схватывал их на лету, как усердный читатель и журналист. Ведь многое было здесь почти стилем эпохи. Также и эту краткую форму маленького обличительного фельетона, весьма в то время распространенную и вполне установленную, Достоевский, конечно, мог по памяти заимствовать из любых многочисленных источников. Специальное же пребывание свое она имела в „Искре" (например, в отделе „Петербургская изнанка" Апполона Б. можно найти довольно близкие формы к пародиям Достоевского).

Но то, что у Достоевского, хранящего в памяти своей бесчисленные образцы этого жанра, легко вылилось в законченную пародию, раскрывается только при помощи очень кропотливого анализа, в результате которого могут быть установлены хотя бы общие линии, протягивающиеся от этой пародии Достоевского к литературным явлениям его вызвавшим.

Прежде всего статья в газете „Волос" связывается с „Голосом" Краевского, название которого она прозрачно пародирует.

Основная идея фельетона также повидимому задевает самое направление „Голоса". К иностранцу-собственнику в фельетоне вполне благосклонное отношение: „мы тотчас же поспешили приветствовать новую отрасль промышленности, которой вообще недостает нашему сильному и разнообразному отечеству". В вопросах о свободной торговле и протекционизме, выдвинутых тогда на первый план и горячо дебатировавшихся журналистикой, „Голос" стоял за свободную торговую политику, за привлечение иностранного капитала и настойчиво оспаривал систему протекционизма. (См. „15-летие газеты „Голос" 1863—1867 г.").

Это направление либерально-буржуазного „Голоса" и пародирует Достоевский, доводя его до абсурда. В этом основной комический смысл пародии.

Одна из тем фельетона, именно заключительная, на которой будто бы обрывается фельетон (на самом деле он является

вполне законченным стилистически) с совершенной точностью пародирует, вплоть до словарных и интонационных совпадений, популярный в то время большой отдел „Голоса"—„Петербургские отметки".

„Петербургские отметки",—это были несколько разросшиеся газетные „entrefilets"—коротенькие заметки, уличные происшествия, злободневные курьезы, клочки быта. Они помещались обычно на второй или третьей стр. газеты и занимали 2, 3, а то и 4 больших столбца петита. Каждое сообщение заключалось в 10—20 строках. Это был тот самый отдел, введением которого либерально-буржуазный „Голос" отдал дань обличительному направлению того времени.

Важно то, что в течение 1864 и 1865 года „Пет. отмет." попали на зубок тогдашней радикальной сатирической журналистике и оказались таким образом на виду. „Искра", например, добрую долю своего юмора изливала как раз на этот отдел „Голоса"[1]).

Родственные же ему органы в роде „Петербургского листка" брали его под свою защиту. Вокруг „Петербург. отметок" завязалась таким образом небольшая полемика, и сам „Голос" выступил по этому поводу с об'яснением, чрезвычайно характерным для того времени[2]).

---

[1]) В № 48-м 1864 года под карикатурой Апполона Б. подпись:

„Что ж это ты Ваня не в школе—разве у вас нет класса?

— Ах, отстань! Нам задано собрать факты для обличительного сочинения „Петербургские отметки".

Или в № 13-м 1864 года:

Карикатура Степанова, под ней подпись: „Жители Петербурга начинают думать, что газета „Голос" не газета, а помощник надзирателя. Появление каждого номера в квартале наводит на всех ужас: извозчики и дворники разбегаются и куча чернобурого снега даже взбаламучивается" и т. д.

[2]) „По поводу печатаемых в нашей газете „Петербургских отметок" мы слышали несколько разноречивых суждений, которые показали, что многие придают этим отметкам не такое значение, какое придает им сама редакция... Даже и в иностранных, весьма серьезных газетах, уделяется постоянно уголок для мимолетных заметок из обыденной жизни. У нас же общественная жизнь, при небольшом приливе важных задач и умственных потребностей, вертится преимущественно около мелочей разного рода... Если мы порой и говорим о таких, повидимому, пустяках, как, например, фонари, чистка улиц или о таких ничтожных в смысле общественной деятельности лицах, каковы извозчики, лавочники, дворники и т. д., то это мы делаем потому, что о подобных предметах и личностях говорят не в одних каких-нибудь высших, но вообще во всех слоях общества..." и т. д. („Голос" 1864 года, № 3 „Пет. отм.").

Достоевский, воспользовавшись этим отделом для пародии, отдает таким образом дань и этой микроскопической „полемической буре" и этой малой теме столь характерной для того времени. Интересно, что на этом отделе „Голоса" столкнулись два замечательных современника—Достоевский и Гончаров. Гончаров был усердным, хотя и тайным сотрудником „П. О." (см. материал Мазона). Повидимому он был очень раздражен нападками на „П.О.", в том числе и Достоевского, и совершенно в тоне его пародии в № 70 за 1865 г. писал, что „мы не устанем повторять на зло критиканам" о важности задач этого отдела, а уже в 1868 г. писал Краевскому по тому же поводу: „правда всегда будет моим законом. Тротуары, собаки и извозчики — это общественные и мои язвы — и буду бороться пока дышу".

Параллельное чтение некоторых примеров из „Петербургских отметок" и заключительных строк фельетона Достоевского с совершенной убедительностью показывает, откуда попали эти строки в художественные страницы Достоевского. Простого сопоставления вполне достаточно здесь для установки пародии.

У Достоевского читаем: „...Но несмотря на европейское освещение, на европейские тротуары, на европейскую постройку домов, нам еще долго не отстать от заветных наших предрассудков.

Дома новы, но предрассудки стары

— и даже и дома-то не новы, по крайней мере лестницы... Точно так же не устанем мы утверждать, что дворники, счищающие на Выборгской с деревянных тротуаров грязь, не должны пачкать ноги прохожих, а должны грязь складывать в кучки, подобно тому, как в Европе при очищении сапогов... и т. д., и т. д.".

Вот параллельные примеры из „Голоса":

„Не знаем, какое существует, даже существует ли постановление относительно того, когда очищать снег с крыш, но у нас операция эта производится уж слишком бесцеремонно. Нам в один день случалось попасть под каскады снега в Семеновской улице и в большой Мещанской. Иные рабочие произво-

дят эту операцию, имея в виду только исполнение своей обязанности, но другие, в виде развлечения, стараются нарочно осыпать вас сверху" (1864 г., № 10).

„В самый день нового года, часу в четвертом, по железнодорожной дороге сметали снег весьма деятельно. Это необходимо, но нельзя не заметить распоряжающимся этим делом их недогадливости или, просто-напросто, невнимания к нашей публике" (1864 г. № 3) и т. д.

Подобных образцов из „Петербургских отметок" можно привести десятки. Как видно Достоевский и тематически и интонационно довольно точно передал этот отдел „Голоса". Но для придания карикатурности своему отрывку он усиливает раздраженную интонацию автора, приглушает смысл заметки и под конец дает пример совершенно заплетающейся обессмысленной речи.

Начало статьи также воспринимается как задевающее непосредственно „Голос".

„Всем известно, что мы прогрессивны и гуманны и хотим угоняться в этом за Европой. Но несмотря на все наши старания и на усилия нашей газеты, мы еще далеко не „созрели", как о том свидетельствует возмутительный факт, случившийся вчера в пассаже и о котором мы заранее предсказали".

Фраза — „Но несмотря на все наши старания и на усилия нашей газеты",— должна быть поставлена в связи со следующим утверждением в объявлении Краевского 1862 года": „Вследствие этого, мы с своей стороны постараемся постоянно и настойчиво возбуждать деятельность общества на таких предметах, которые указаны ей законом". Это объявление и именно в этой части задевалось уже Достоевским в 1862 году во „Времени" (книга 10-я) в статье „Щекотливый вопрос". Достоевский же всегда хорошо помнил и любил повторять свои прежние полемические выпады.

Что же касается утверждения, что „возмутительный факт мы заранее предсказали",— то здесь Достоевский пародирует не́ только „Голос", но и характерное, по его мнению, убеждение газетчиков вообще в своей прозорливости. Конечно, в „Голосе" Достоевский мог встретить такие, например, утверждения: „Сегодняшние телеграммы вполне подтвер-

дили то, что мы сказали еще вчера" („Голос" 1864 г. № 23), но опять-таки важно, что в 1863 году во „Времени" (кн. 1-я) в статье „Журнальные заметки" Достоевскому уже приходилось высмеивать как раз эту мнимую прозорливость газетчиков (Краевского, Каткова, Скарятина). Теперь в 1865 году в „Крокодиле" этот выпад является повторным. Газета предсказывает такую случайность, которую предсказать, собственно, невозможно.

Переходя теперь к тому, как описан в пародии самый случай с проглоченным чиновником, необходимо констатировать, что здесь уже пародируется не только обличительство либерального „Голоса", а характерные приемы обличительного жанра вообще.

Статья „Волоса" не имеет заглавия. Но вступление ее сразу устанавливает, что в ней речь будет итти о каком-то „возмутительном факте". Ниже он называется еще „варварским фактом".

Выражение „возмутительный факт", „варварский факт" является характерным для того времени штампом, часто заглавием обличительных заметок: „Возмутительный факт" (Заглавие. „Пет. лист." 1864 г. № 3). „Возмутительное явление" („Пет. лист." 1864 г. № 6). „Подобные варварские поступки"... („Голос" 1864 г. № 152). „Безобразный случай" (Заглавие. „Голос" 1864 г. № 258), „Неблаговидный поступок" („Голос" 1864 г. № 11), „Замечательное безобразие" (Заглавие. „Пет. лист." 1865 г. № 38). „Дикий поступок" („Искра" 1863 г. № 9). „Он простил стрижам их безобразный поступок" („Современник" 1864 г. Август.), целый отдел в „Отечественных записках" (с 1863 г.), „Письма об изучении безобразия", наконец, знаменитый безобразный поступок „Века" и т. д. В противовес можно было встретить такие, например, выражения часто в заглавии: „Прогрессивный факт" („Пет. лист." 1864 г. № 44) „прогрессивные мелочи", (Шелгунов—„Воспоминания", том 2-й). „Песни прогресса" (Д. Д. Минаева)... и т. д.

Достоевский, поставив во главу статьи „Волоса" „Возмутительный факт", тем самым накладывает на нее привычный штамп обличительной статьи, весьма знакомый его современникам.

Так же и самые темы обличительной литературы были в то время очень ограничены и об'ект обличения варьировался

чрезвычайно слабо. Создавая комическое несоответствие между действительным обликом проглоченного чиновника, как он дан в самой повести, и тем, как он изображен в газетной статье, Достоевский пытается вскрыть эту трафаретность обличаемого героя.

Это почти всегда грубый невежда, крепостник, пьяница, взяточник, а главное, нахал, самодур и безобразник. Часто он также именовался „широкой натурой", или „беспардонным, рубящим с плеча направо и налево самодуром" („Искра" 1864 г. № 16).

В пародии Достоевского герой повести неожиданно оказался, как того требовал обличительный канон, — „нахалом", „буяном", „ретроградом" в „нетрезвом виде" и при этом „широкой русской натурой".

„Некто необычайной толщины и в нетрезвом виде платит за вход и тотчас же, безо всякого предуведомления, лезет в пасть крокодила, который, разумеется, принужден был проглотить его хотя бы из чувства самосохранения, чтобы не подавиться. Ввалившись во внутренности крокодила, незнакомец тотчас засыпает. Ни крики иностранца-собственника, ни вопли его испуганного семейства, ни угрозы обратиться к полиции не оказали никакого впечатления. Изнутри крокодила слышен лишь хохот и обещание расправиться розгами (sic), а бедное млекопитающее, принужденное проглотить такую массу, тщетно проливает слезы. Незванный гость хуже татарина, но несмотря на пословицу, нахальный посетитель выходить не хочет... Размашистость русской натуры нашли себе достойное применение".

Прототипы такой фигуры можно в изобилии найти на страницах тогдашней мелкой обличительной журналистики. В „Искре" в отделах „Нам пишут", „Nota bene", „Между прочим". В „Голосе". — В „Пет. отм.", „Вседневной жизни", „Внутренних новостях" и т. д. Вот несколько примеров подобных штампованных фигур, взятых из различных источников:

„Один из числа этих безобразников, известный своими подвигами, зайдя в комнату, где играют на биксе, начал шуметь и буянить со свойственной ему бесцеремонностью. На увещания хозяина гостиницы нахал отвечал громким

смехом, грозя расшибить всякого, кто осмелится ему поперечить". („Пет. лист." 1864 г. № 4).

„Уличный герой вломился в амбицию, грозя городовым и изрыгая страшные ругательства"... („Голос" 1865 г. № 4).

„19-го января писец Чуйкин исполинского роста и бесовской силы принялся в собрании откалывать канкан и предупредил публику: „кто станет препятствовать — тому всю физию обезображу" („Искра" 1863 г. № 6, „Между прочим").

„Вообще русская натура в состоянии „выпимши" разворачивается шире обыкновенного... Тут широкая натура разворачивается еще шире". („Искра" 1863 г. № 34).

„Безобразники. В особенности они дают волю своей размашистой натуре на пароходе"... („Пет. лист." № 61, 1864 г.), и т. д.

Самая зарисовка фигуры, интонация автора и отдельные слова в этих примерах вполне совпадают с тем, как они взяты Достоевским в его пародии. Это все тот же трафаретный обличаемый герой,— нахал, самодур, ретроград и размашистая натура.

Статья в „Листке" („газетка без всякого особого направления, а так только вообще гуманная, — за что ее преимущественно у нас презирали, хотя и прочитывали", которая очевидно расшифровывается как „Петербургский листок"), несомненно приводится в целях контраста со статьей „Волоса", — Достоевский пародирует часто встречающуюся в тогдашнем газетном мире непроверенность известий.

Если одна газета сообщает, что крокодил проглотил чиновника, то другая может написать, что чиновник съел крокодила.

Самая пародия на „Пет. лист." более добродушна, но зато и более тяжеловесна. Злосчастный чиновник здесь тот же вариант трафаретного обличаемого героя. Здесь та же публицистическая идея о поощрении новой отрасли промышленности и та же прозорливость: „Мы даже предсказывали это наперед".

Но в этой статье обращают на себя внимание некоторые характерные для „Пет. лист." стилистические штампы. Таково, например, выражение „обширная столица":

„Вчера в нашей обширной и украшенной великолепными зданиями столице — распространились чрезвычайные

слухи", так начинает свою пародию Достоевский на „Пет. лист." И действительно в „Пет. лист." довольно часто можно было встретить подобное выражение: „В обширной столице нашей очень часто совершается воровство" („Пет. лист." 1864 г., № 13). „Начиная издание, мы решительно не знаем, какой прием встретит его в обширной нашей столице" („Пет. лист." 1864 г. № 111) и т. д.

Использованы здесь для пародии и некоторые тематические особенности „Пет. лист.". „Пет. лист.", именующий себя органом городской жизни, много места уделял всевозможным проектам городских нововведений в роде бульваров, прудов, скверов. Достоевский, пародируя эту сторону „газеты", посвятил конец статьи проекту разведения крокодилов в столичных прудах.

Итак, в двух рассмотренных отрывках центр тяжести все же нужно отнести в сторону пародирования обличительства либерально-буржуазных газет. Но эти пародии осложнены у Достоевского выпадами против обличительного жанра вообще, характерного для обличительства не только либерального, но и радикального лагеря.

Комизм обоих пародий в несоответствии высокого тона гражданского негодования и ничтожного факта, на который оно направлено.

Третий отрывок, написанный Достоевским в 1868 году, связывается уже исключительно с радикальным обличительством.

Это вставленная в „Идиота" статья Келлера „Пролетарии и отпрыски, эпизод из дневных и вседневных грабежей! Прогресс! Реформа! Справедливость!", которая в романе относится к „эпизоду современных позитивистов" (Письмо к Майкову из Веве 4/22 июня 1868 г.), и, как всегда у Достоевского, служит к развитию основной его мысли.

Это один из замечательнейших стилистических опытов Достоевского, — художественная игра гениального писателя, обладавшего исключительным чутьем стиля.

Статья Келлера распадается на две стилистически различные части. Она и механически разделена Достоевским перерывом в чтении и репликами действующих лиц.

Первая часть эта та, которую за шесть целковых поправлял Лебедев, вторая же — личное творчество Келлера.

Первая часть написана бойким, размашистым тоном, в изложении фактов соблюдена иронически оценивающая интонация. Примечательной особенностью статьи является то, что публицистическая выводная часть ее кроме насмешливой интонации выражается в многочисленных репликах автора, заключенных в скобки с выразительными восклицательными и вопросительными знаками.

„Надо признаться, что ему везло таки счастье, так что он, уж и не говоря об интересной болезни своей, от которой лечился в Швейцарии (ну можно ли лечиться от идиотизма, представьте себе это?[1]), мог бы доказать собою верность русской пословицы: „известному разряду людей счастье!" Рассудите сами: оставшись еще грудным ребенком по смерти отца, говорят, поручика, умершего под судом за внезапное исчезновение в картишках всей ротной суммы, а может быть и за пересыпанную с излишком дачу розог подчиненному (старое-то время помните, господа!), наш барон взят был из милости на воспитание одним из очень богатых русских помещиков. Этот русский помещик, — назовем его хоть П., владетель в прежнее золотое время четырех тысяч крепостных душ (крепостные души! Понимаете ли вы, господа, такое выражение? Я не понимаю. Надо справиться в толковом словаре: „свежо предание, а верится с трудом"), был, повидимому, один из тех русских лежебоков и тунеядцев, что проводили свою праздную жизнь за границей, летом на водах, а зимой, в парижском Шато-де-флере, где и оставили в свой век необъятные суммы. Можно было положительно сказать, что, по крайней мере, одна треть оброку всего прежнего крепостного состояния получалась содержателем парижского Шато-де-Флера (то-то счастливый человек!). Как бы то ни было, а беспечный П. воспитал сиротку барчонка по-княжески, нанимал ему гувернеров и гувернанток (без сомнения, хорошеньких), которых кстати сам привозил из Парижа" и т. д.

В этой манере — реплики в скобках, — чувствуется присутствие каких-то прототипов, которые были перед глазами Достоевского, когда он пробовал свой стилистический опыт.

[1]) Курсив автора В. Д. Л.

И действительно, этот прием весьма усердно практиковался „Искрой" в одном из самых видных ее отделов „Нам пишут" — М. М. Стопановского. Лемке называет его „главным крепостным укреплением „Искры", в котором в очень бойкой и всегда деловой форме (прозы) описывалась провинциальная жизнь, по сообщениям бесчисленных корреспондентов" (Лемке. Очерки по истории русской цензуры и журналистики, стр. 49).

Характерной чертой этих обличительных корреспонденций Стопановского является, как раз, всегда иронические, претендующие на остроту авторские реплики, заключенные в скобки и оценивающие излагаемые события. Эта краткая форма публицистической оценки у Стопановского была настолько разительна и утомительно однообразна, что легко могла соблазнить на пародию.

Статья Келлера тоже помещена в виде корреспонденции „в журнале искреннего друга".

Несколько примеров, сопоставленных с вышеприведенным текстом Достоевского, наглядно покажут, какую и чью манеру, не тематически, конечно, пародировал здесь Достоевский.

„Случилось, уж не знаю что такое: звезда ли новая открыта, усмотрено ли какое небесное знамение (в провинции это сплошь да рядом[1]) только губернское начальство поручило домашнему литератору (ведь теперь в каждом городе есть свой домашний литератор, как в каждом доме есть своя домашняя птица) написать статейку о „небесном знамении" (пусть будет знамение) и потом отпечатать ее в губернской газетке или для пущей важности, в одной из столичных" („Нам пишут" № 25, 1860 г. „Искра").

„В городе Кутерьма (мы уже не раз о нем говорили, только не называли по имени) городская дума придумала (ее же дело и кто себе враг) чрезмерное увеличение таксы на съестные припасы: по 60 руб. с. за русскую скотину (не из патриотизма ли!). Полиция, однако, усомнилась (Бальзак давно говорил, что полиция скептик ex officio) и придумала свои меры..." и т. д. („Искра" 1860 г. № 25, „Нам пишут").

---

[1]) Курсив автора. В. Д. Л.

„У уездного судьи Окорокова (недаром жирна фамилия!) устраиваются вечера, на которые допускаются только особы, знающие французский язык. Как милы там дамы и девицы (но не все). Жаль, что число девиц уменьшается (соболезнуем) офицеры страшно женятся! (что же тут сожалеть? Пусть их!)". („Искра" 1860 г. № 24. „Нам пишут").

Близость с текстом Достоевского здесь в самой манере подачи материала, в манере публицистической оценки (реплики в скобках), в личной интонации автора.

Тема же Келлеровской статьи взята из самого романа. По замыслу Достоевского — это история „положительно прекрасного человека", прошедшая через призму обличительного направления. Вся история его, он сам и спутники его оказались перекроенными по обличительному трафарету. Если князь — значит идиот. Если богатый помещик — значит „крепостник", „лежебок" и „развратник". Если отец князя умер под судом — значит за „исчезновение ротной суммы" и за розги подчиненному, профессор — значит „порядочный шарлатан" и т. д.

Публицистика статьи, по мысли Достоевского чрезвычайно бедна,— она сводится к протесту против бывшего крепостного права, да против телесных наказаний, темам, утратившим, как думает Достоевский, свою жизненность, но автоматически пребывающим в обличительном жанре.

Вторая половина статьи Келлера имеет уже иную стилистическую задачу.

Это своего рода стилистический анекдот Достоевского.

Здесь имеется пример безграмотного „косноязычного" (выражение Достоевского) творчества, разрушающего законы речи не только литературной, но и разговорной. Тут, по мысли Достоевского, выступает в виде судьи и обличителя „положительно прекрасного человека", зараженное духом времени косноязычное невежество.

Вот примеры этого замечательного опыта литературного выявления не литературных речений:

„Между тем его сын, родившийся уже в законном браке, но взросший под другой фамилией и совершенно усыновленный благородным характером мужа его матери, тем не менее в свое время умершего, остался совершенно при одних своих

средствах и с болезненною, страдающею, без ног, матерью в одной из отдаленных губерний; сам же в столице добывал деньги ежедневным благородным трудом от купеческих уроков и тем содержал себя сначала в гимназии, а потом слушателем полезных ему лекций, имея в виду дальнейшую цель. Но много ли получишь от русского купца за уроки по гривеннику, да еще с болезненною, без ног, матерью, которая, наконец, и своей смертью в отдаленной губернии совсем почти не облегчила его?" и т. д.

Как всегда у Достоевского в окружающем тексте есть и некоторое объяснение этой стилистики,—„слога", как любил выражаться Достоевский: „Написал неприлично, согласен, написал безграмотно и слогом, которым пишут такие же, как и он, отставные".

Достоевский, повидимому, очень интересовался этим опытом, внелитературных писаний,—недаром через несколько лет он вернулся к нему в замечательном стилистическом образчике творчества тоже одного „отставного" — Николая Ставрогина, и не безразлична эта связь стиля с социальной принадлежностью, которую устанавливает здесь Достоевский.

Вторая часть статьи Келлера стоит, таким образом, несколько в стороне от специфически обличительного жанра. Она, повидимому, в творчестве Достоевского имеет другую историю. Не случайно, конечно, и то, что именно здесь Достоевский дает примеры и разговорной „косноязычной" речи Бурдовского.

Но конец статьи, заключительное восьмистишие ее, опять направляет исследование к радикальной сатирической журналистике того времени. Как всегда Достоевский и тут оставляет конец нити, по которой можно добраться до происхождения этого стихотворения.

В самой статье о нем сказано: „Говорят, один из известнейших юмористов наших обмолвился при этом восхитительной эпиграммой, достойной занять место не только в губернских, но и в столичных очерках наших нравов",—а потом, среди разговоров об этой статье, Келлер поясняет: „Одни только стихи действительно не мои, и действительно принадлежат перу известного юмориста".

Намеки Достоевского оказались верными. Стихотворение это является пародией на помещенную в „Свистке" „Совре-

менника" в 1863 году (кн. 2, "Свисток„ № 9) „эпиграмму" на самого Достоевского:

„Для следующих номеров „Свистка", между прочим, имеются в виду следующие статьи:

...5) „Самонадеянный Федя", детская сказка в стихах.

Федя богу не молился,
„Ладно", мнил, „и так!"
Все ленился, да ленился
И попал впросак!
Раз беспечно он „Шинелью"
Гоголя играл,—
И обычной канителью
Время наполнял;—

Сказка эта обширностью своею превосходит все доныне написанное".

В статье Келлера стихи эти переданы очень близко:

Лева Шнейдера шинелью
Пятилетие играл
И обычной канителью
Время наполнял.
Возвратясь в штиблетах узких,
Миллион наследства взял,
Богу молится по-русски,
А студентов обокрал.

Стихотворение это, помещенное в „Свистке", в разгар полемики Достоевского с „Современником" вероятно поразило его своей бессмысленностью. Недаром он припомнил его через пять лет и со свойственным ему ядом, со страниц передового журнала перенес в безграмотную обличительную статью, увенчав ею косноязычные речения „отставного".

Как видно стихотворение Келлера очень близко передает детскую сказку „Свистка". Комический эффект достигается самыми незначительными сдвигами текста.

Эта пародия Достоевского на творчество „Свистка" открывает собой довольно длинный ряд стихотворных пародий в романах Достоевского, главным образом, связанных с прогрессивными течениями его времени [1]). Хронологически же этот

[1]) Об этом см. у Полонского: „Николай Ставрогин" и роман „Бесы" (Спор о Бакунине и Достоевском, стр. 173).

стихотворный пародийный ряд нужно начинать с публицистики Достоевского, со сделанных в 1863 году в полемическом гневе пародиях на стихотворения „Искры". (См. „Опять молодое перо" „Время" 1863 г. март).

Для современников Достоевского пародийное происхождение восьмистишия в статье Келлера также могло быть неясным, т. к. пятилетняя давность отделяла его от того момента, когда появился его прототип на страницах „Современника". Только с обнаружением второго плана этой пародии начинают по другому звучать зло-иронические выпады Достоевского против своих старых врагов: „восхитительная эпиграмма"...„одного из известнейших юмористов наших"...„достойная занять место в столичных очерках наших нравов"...

В тексте, окружающем статью Келлера, в репликах по ее поводу открывается уже иное отношение Достоевского к подобного рода творчеству. Не выдерживая юмористической формы для вражды своей, он отступает уже в сторону не прикрытого негодования:

— „Точно пятьдесят лакеев вместе собирались сочинять и сочинили"...„Тут, что ни слово, то клевета", „низость", сделанная для того, чтобы „напугать и чем-нибудь отомстить".

В дальнейшем Достоевский несколько раз возвращался к подобным стилистическим опытам, но они являются лишь повторением того, что было уже художественно разрешено в трех рассмотренных отрывках. Он прибегает как бы к простому воспроизведению своей старой художественной задачи, почти автоматически перенося готовые стилистические образцы из одного романа в другой.

Чем, как не автоматичностью можно объяснить, что в начале и в самом конце семидесятых годов в „Бесах" и „Братьях Карамазовых" пародирование собственно обличительного жанра, тогда уже давно угасшего, переплетается со старыми повторными выпадами против либеральных газет, что было когда-то характерным для Достоевского переходного времени?

В „Бесах", например, в корреспонденциях столичных газет, по поводу шпигулинского бунта пародируется уже отмечавшаяся и раньше непроверенность и легкомыслие газетных известий. Тоже и в корреспонденциях из „Братьев Карамазовых". В статьях Ракитина характерным по Достоевскому является сме-

шение газетной беззастенчивости с обличительными штампами.

Митя Карамазов, по трафаретному образцу, здесь, конечно, „отставной армейский капитан нахального пошиба, лентяй и крепостник", Хохлакова — „из скучающих вдовиц" „молодящаяся, хотя уже имеющая взрослую дочь". Вся история их сознательно перепутана Ракитиным и рассказана в согласии с обличительными канонами.

„Игривая корреспонденция эта, как и следует, заканчивалась благородным негодованием насчет безнравственности отцеубийства и бывшего крепостного права".

О своих литературных опытах Ракитин с точностью повторяет слова Келлера: „Все говорит, так теперь пишут, потому что такая уж среда,"— явный намек Достоевского на существование каких-то прототипных образцов.

В романах Достоевского эти пародийные отрывки являются характерными для романтического жанра вставными иного стиля образцами. Они соответствуют сложному многообразному материалу, составляющему ткань его романа.

По характеру же своему это типичные словесно-стилистические пародии. Именно стилистические опыты интересовали здесь Достоевского, хотя они и были связаны с его идеологическими замыслами.

Ведь у Достоевского персонаж рисуется через его стиль, лицо восстанавливается из его речи.

И, действительно, при чтении его пародийных отрывков отчетливо вырисовывается образ автора их, лицо пишущего. В этом лице угадываются знакомые черты обличителей Достоевского.

Так крепко связываются у него оба творческие ряда в одно сложное художественное целое.

Недаром и для того и для другого Достоевский пользовался одним и тем же источником — сатирической журналистикой того времени, главным образом, „Искрой" и „Свистком" и облек их в родственные художественные формы,— пародию и карикатуру.

II

Пародия и карикатура — родственные художественные формы. Они всегда претендуют на оценку, на обнаружение того, что кажется незаметным при обычном восприятии, поворачи-

вают предмет неожиданной стороной. Они имеют цель внушить то или иное отношение к предмету — снизить или опошлить его. Они лишают явление его сложности, выдвигая одну его сторону, правда, в зачатке преобладающую, но скрытую в гармонии и соразмерности образа, но они разрушают гармонию и соразмерность и потому всегда кажутся искажением.

Самая природа этих художественных форм сделала их наилучшим орудием борьбы. Ведь главная их сила в том, что этот искаженный образ они делают смешным, а смех все убивает: „Когда мы смеемся, сердце наше закрыто". (Бергсон).

Но для того, чтобы создавать пародии и карикатуры, надо уметь их видеть. И этим странным даром в высшей степени обладал Достоевский. Его романы насыщены пародией и карикатурой, и многое в них, с этой стороны, еще до сих пор остается не обнаруженным.

В его произведениях это страницы вражды и ненависти и за ними всегда чувствуется его публицистика.

В публицистике Достоевского надо искать ответа на вопрос, п о ч е м у создавались Достоевским эти окарикатуренные фигуры, каков был взрыв негодования, соответствующий кривизне его пародий.

Тема об обличителях является в этом отношении чрезвычайно характерным для него эпизодом. На нем с особой очевидностью обнаруживается органическая целостность его творчества.

Художественные страницы Достоевского и публицистика его — это, в сущности говоря, одно и то же, только взятое в разных поворотах. Публицистический ряд творчества Достоевского, привлеченный к анализу художественных страниц его, прибавляет несколько ярких и убедительных черт к их творческой истории.

Публицистика Достоевского, прежде всего, должна быть рассмотрена, к а к м а т е р и а л для его художественного творчества, и тема об обличителях дает несколько интересных примеров этого своеобразного приема.

Как журналист Достоевский впервые столкнулся с обличителями по делу г-жи Толмачевой, легкомысленно „обличенной" Вейнбергом в его „Веке". Голос Достоевского был, пожалуй, самым сильным в негодовании, поднявшемся тогда в печати против „безобразного поступка Века".

В „Бесах", в главе о петербургских приключениях Варвары Петровны и Степана Трофимовича, вероятно отразилось воспоминание Достоевского об этом эпизоде: Варвара Петровна подписалась под каким-то „безобразным поступком"[1]), а потом и сама была обличена в безобразном поступке. Интересно здесь также вспомнить, что в 1864 году, во время знаменитой полемики, и сам Достоевский был обвинен „Современником" в „безобразном поступке" („Современник" 1864 г. Авг.).

В начале 1861 года Достоевский еще довольно спокойно упрекал обличителей в мелочности их нападок, в недостатке у них общих идей и нравственных оснований („Свисток" и „Русский Вестник", „Время" 1861 год кн. 3-я).

С чувством пренебрежения он отмечал тогда появление в литературе этого „низкого" жанра.

...„Закишели бесчетные иксы и зеты с жалобами друг на друга в газетах и повременных изданиях: явились поэты, прозаики и все обличительные. Явились такие поэты и прозаики, которые никогда бы не явились на свет, если бы не было обличительной литературы". („Ряд статей о русской литературе". „Время" 1861 г. Январь).

Но уже через полгода в его отношении к обличительству начинают звучать ноты более глубокого расхождения:... „Обличайте неправду и ложь, но не призывайте беды ни на чью голову, а главное,— закройте хоть на минуту ваши книжки, расстаньтесь с вашим душным кабинетом, выходите на свежий воздух, загляните в мир действительной жизни. Сделайте это и тогда не может быть, чтобы во всем вашем дне, во всем этом мире не нашлось ни минутки, ни уголка, где бы не торчали перед вами призраки откупщиков, взяточников, ханжей и низкопоклонников. Если бы в самом деле действительная жизнь всех и каждого была бы в такой ужасающей степени окутана этими травами, как окутала ее ими ваше кабинетное воображение, то ни одному честно думающему и честно чувствующему человеку невозможно было бы ни жить, ни шагу ступить — заглохло бы всякое доброе движение"... („Время" 1861 г. Кн. 7-я).

---

[1]) Этот момент уже был отмечен Л. П. Гроссманом. См. 23 том соч Достоевского в издании „Просвещение".

Необходимо отметить, что в кабинетности идей Достоевский упрекал в это время и самого Добролюбова.

Идеи Добролюбова, писал он, „парадоксальны и отличаются одним важным недостатком,— кабинетностью. Г-бов—теоретик, иногда даже мечтатель и во многих случаях плохо знает действительность". („Г-бов и вопрос об искусстве"). („Время" 1861 г. февраль).

Приблизительно через год, в ноябре 1862 года, появился во „Времени" „Скверный анекдот", а вскоре, в январе 1863 года там же было напечатано „Необходимое литературное объяснение разных хлебных и не хлебных вопросов".

Карикатура в „Скверном анекдоте" настолько близка по времени и по настроению к „Необходимому объяснению", что кажется художественным воплощением этого публицистического негодования Достоевского, первым подчинением художественного дара полемическим целям.

В „Необходимом объяснении" имеются уже все черты, которыми впоследствии Достоевский наделял своих обличителей. И нужно точно зафиксировать, что здесь он имел в виду определенного противника—„Искру".

Вот несколько примеров, из „Необходимого объяснения", которые впоследствии были использованы как материал в его художественных страницах.

„Сомнений, страданий у них, повидимому, никогда, ни в чем не бывало; но самолюбия, доходящего до какой-то бабьей истерической раздражительности, у них чрезвычайно много. Самолюбие есть основное их убеждение, и для самолюбия очень многие из них готовы решительно всем пожертвовать, т. е. всякими убеждениями". (Ср. сотрудника „Головешки", „современных позитивистов", гостей Варвары Петровны, Ракитина).

„Захочется вам обличать, а выйдет какая-то угрюмая, тяжелая ярыжность, что-то деревянное, мрачное, какое-то бездарное однообразное, всем наскучающее тыканье пальцем... Надо высказать негодование, а так как негодование самая святая вещь, так как для негодования нужно сердце, так как нельзя изобрести негодование, если его в сущности нет и не может быть, то вы отделываетесь раздражительностью, вас же унижающею злостью и завистью, и, кто знает, может и в самом деле принимаете это раздражение за негодование." (Ср. злость, зависть

раздражительность всех обличателей Достоевского, особенно Ракитина).

Следующие строки из этой статьи Достоевский почти без изменения переносит в „Бесы", в эпизод столкновения Варвары Петровны и Степана Трофимовича с „новым сбродом".

„И главное тем мешаете, что опошлили и измельчили в глазах общества самые правдивые идеи и начинания. Вы бездарно волочили великую мысль по улице и вместо того, чтобы произвести энтузиазм, надоели публике, а надоесть в этом случае публике великое преступление".

Ту же мысль Достоевский повторил об „Искре" еще раз через два месяца. („Опять молодое перо", „Время" 1863 г., март): „Ну, какой они прогресс, какие они представители прогресса? Это бездарность, волочащая великую идею по улице".

В „Бесах" Достоевский вкладывает эти строки в уста Степана Трофимовича, уже снижая негодование легким юмором, которым овеяна эта фигура. Достоевский в 1871 году очень тонко при помощи легких сдвигов текста и введения нескольких новых определений пародирует свои собственные слова 1863 года, потому что теперь для него это не была уже „великая мысль" и „правдивая идея".

„О, друзья мои!"—иногда восклицал он нам во вдохновении,— „вы представить не можете, какая грусть и злость охватывает всю вашу душу, когда великую идею, вами давно уже и свято чтимую, подхватят неумелые и вытащат таким же дуракам, как и сами, на улицу, и вы вдруг встречаете ее уже на толкучем, неузнаваемую, в грязи, поставленную нелепо, углом, без пропорции, без гармонии, игрушкой у глупых ребят!" Тут же в „Необходимом объяснении" Достоевский впервые отмечает трафаретность и мелочность обличительных тем „Искры", пародированные им впоследствии:

„Лев Камбек и стулья на Невском Проспекте не исчерпывают собою всех современных задач...Уверяю, вас, господа, что все, о чем бы вы не заговорили, все это будет только Лев Камбек да кукельван. Поймите нас. Про кукельван говорить, положим, можно, про г. Каткова, Фаддей-Булгаринствующего в Москве, можно и должно, даже про Льва Камбека иногда простительно, даже про городничего А в губернии Б, в уезде В, обидевшего бабу Д, в году от Р. Х. Е. и в месяц Ж тоже

подчас позволительно и необходимо, но ведь говорить надо своей инициативой, со смыслом и с толком, а не с чужого голоса".

Все это вполне определенные темы „Искры" и как раз Льву Камбеку на ее страницах посвящал много стихотворений „Обличительный поэт", „Темный человек" — Минаев. Ему же принадлежит и „Песня о стульях на Невском проспекте".

Именно эту Минаевскую тему через два месяца в крайнем раздражении пародировал Достоевский в стихотворном отрывке, вставленном в статью: „Опять молодое перо".

А через десять лет из публицистики своей он переносит его в „Бесы" в том смысле, что от столкновения Варвары Петровны и Степана Трофимовича с новым Петербургом остались только эти бессмысленные строки, указывающие на нравственное ничтожество их авторов.

Век и Век и Лев Камбек
Лев Камбек и Век и Век...

Также и несколько строк „про городничего А в губернии Б" и т. д., являются первой пародией Достоевского на отдел „Искры" „Нам пишут", стиль которого отразился через несколько лет в обличительной статье Келлера.

Любопытно, что буквально то же, очевидно, не без влияния Достоевского, говорилось об „Искре" еще в одном современном органе, при чем уже совершенно прозрачно намекалось как раз на отдел „Нам пишут":

„Несколько лет сряду нам п и с а л и в каждом номере „Искры" о том, как г. Н. в городе М. взял взятку с К., пожаловавшегося начальнику Л., который и назначил чиновнику своему З. произвести об этом следствие, — или в г. А., чиновник Б. побил купца В. и пр." („Знамя Искры" „Пет. лист." 1865 г. № 4).

Дальше, в „Необходимом объяснении" Достоевский уже окончательно сводит личные счеты с „Искрой".

...„Ведь вы унижались даже до попреков редактору „Времени" за его табачную фабрику, карикатуря нас за это и ставя нам это в стыд... Ну, а насчет табачной фабрики, так мы подчас краснели за вас. Да вы то, что за аристократы, позвольте вас спросить! Либеральным изданиям уж это бы и неприлично. Ведь это напоминает нападки на Полевого за то, что он был купец. Это стыдно и бездарно".

Действительно „Искра" в это время особенно усердно нападала на братьев Достоевских, именно, за табачную фабрику. Собственно, табачная фабрика и была главной и неизменной мишенью, по которой била „Искра"[1]).

Не безынтересно отметить здесь также и то, что почти все карикатуры в „Искре" на Достоевских принадлежат как раз Степанову, которого задевал Достоевский в „Крокодиле".

Но очень скоро предмет вражды Достоевского расширяется и он вступает в полемику с самим „Современником", по отношению к которому обличительство было только одной из частностей.

Буквально разъяренный нападками Салтыкова-Щедрина он в статье „Опять молодое перо", отвечает ему тоном невероятного презрения, при чем худшее, что мог он придумать, это сравнение его с сотрудниками „Искры" — „Головешки".

„Ведь вы ругаетесь, как какой-нибудь сотрудник „Головешки", а хуже уж ничего про литературного человека нельзя придумать. Ведь вам только один шаг остается до попреков за табачную фабрику (примечание Достоевского: „обыкновенные литературные упреки „Искры" редактору „Времени", у которого была табачная фабрика)... Ведь вся статья ваша только „Головешкина отрыжка" и ничего больше... А „Головешка" вдобавок еще, говорят, теперь постится и на постном масле, начиная с самой подписки, сидит (Vous comprener, n'est ce pas?)...

---

[1]) Характерны были для „Искры" такие, например, выпады против Достоевских:

Достоевский — хвала богам!
Своим протеевским талантом,
Нанес удар всем свистунам
И всем табачным фабрикантам („Искра" 1863 г. № 1).

Или: Удостоверяют, что критик времени Косица в прежнее время занимался разбором табака на фабрике М. М., где и сочинил для рабочих песню:

Лучше в мире нет сортов
Достоевских табаков и пр. с припевом повторявшимся после каждого четырехстишия.

Достоевских табаки
Сортом очень высоки. („Искра" 1863 г. № 13).

Подождите, вам придется еще кланяться „Головешке“ и уважать ее, чтобы только сделать себе партию“.— А дальше, как бы в пылу гнева уже открытое нападение на определенные имена: „Какой-нибудь „обличительный поэт“ (псевдоним Минаева) скитался по литературе, как какая-нибудь бессонная нимфа по берегу Пенея, а только-что примкнул к казенной красноте в „Искре“ и сделался великим человеком. (Ср. „сотрудника“ в „Скверном анекдоте“, который написал в „Головешке“ только четыре стишка „сделался от того либералом“ и достиг известного благополучия).

„Искра“ откликнулась на это нападение и прозвище „Головешки“ приняла:

В номере 15-м от 26-го апреля появилась карикатура Степанова: на рисунке изображен М. М. Достоевский и Страхов Косица. Под рисунком подпись: „Косица: — „Нам положительно известно, что редакция „Головешки“ с открытия новой подписки, сидит на постном масле“.

— Как! При 7-тысячах подписчиков. Бог с вами М-г Косица. Да и это не беда, если только сама редакция постится, вот если сотрудников угощают постным маслом — уж это больно нехорошо“.

К этому параллельному публицистическому ряду не безынтересно отнести еще одно, уже позднее высказывание Достоевского совершенно частного характера в письмах к жене из Эмса 1876 г., т. е. через пятнадцать лет после того, как Достоевский начал свои первые выпады против обличителей.

Оно касается как раз Елисеева, сотрудника „Искры“, автора отдела „Хроника прогресса“, задетого в „Крокодиле“, прототипа Ракитина.

„Здесь, вчера утром на водах я встретил Елисеева. Он здесь вместе с женой лечится, и сам подошел ко мне. Впрочем не думаю, чтоб я с ним сошелся. Старый, отрицатель, ничему не верит, на все вопросы и споры, и главное совершенно семинарское самодовольство свысока. Жена его, тоже должно быть какая-нибудь поповна, но из разряда новых „передовых“ женщин-отрицательниц“ (Эмс, 1876 г. 21/VII — 2/VIII)... „Елисеевы, кажется, на меня рассердились и сторонятся. Дряннейшие казенные либералишки и расстроили даже мне нервы. Сами лезут и встречаются поминутно, а третируют меня в роде как бы

наблюдая осторожность; не замараться бы об его ретроградство... Самолюбивейшие твари, особенно она, казенная книжка с либеральными правилами: „Ах, что он говорит, ах, что он защищает". „Эти два... думают учить такого, как я" (Эмс, 1876 г. 30/VII — 2/VIII).

Это личное высказывание хорошо характеризует тот взрыв негодования, не ослабнувший в течение пятнадцати лет, который породил в художественном творчестве Достоевского целый ряд пародий и карикатур. В 1876 году, с неизменным постоянством, Достоевский отмечает в обличителях тоже, что было им высказано в начале шестидесятых годов: „самолюбивейшие твари", „казенные либералы", „семинарское самодовольство свысока".

Выявление параллельного публицистического ряда делает еще более убедительным утверждение, что за фигурами литераторов обличителей, заполняющих второй план романов Достоевского скрываются какие-то живые прототипы, — сотрудники когда-то популярных сатирических журналов и прежде всего исконных врагов Достоевского — „Искры" и „Современника".

Отсюда уже становится неизбежным вывод, что эти эпизоды в композиции романов Достоевского являются вплетенной в их ткань публицистикой. По отношению к центральной идее они должны рассматриваться как отступление, как дань горячему публицистическому темпераменту их автора. Они вполне соответствуют страстному, личному тону его романов, которые всегда живут спором, борьбой, контрастом.

Достоевский не был единственным писателем в то время художественные страницы которого были пропитаны публицистикой. Этот страстный публицистический тон, эта близость к жизни, вообще характерны для художественной литературы 60-х годов, столь крепко связанной с эпохой социальных переустройств, вхождения в культурную жизнь новых элементов, переоценки старых ценностей.

Был в то время момент, когда вся художественная литература в ее главном течении шла под знаком публицистики, и Достоевский в этом смысле был истинным сыном своего времени. Недаром так крепка в его романах связь с „текущим".

Раздражение, которое с середины 60-х годов вызывали среди современников романы Достоевского, в значительной степени возбуждали те „факты и анекдоты" из жизни передовой интел-

легенции, которые включал он в свои романы. Верности жизни придавалось тогда большое значение и критика, прежде всего, усумнилась в истинности фактов Достоевского.

Любопытно, например, что „Современник" (1866 г., февраль), выступая против „Преступления и наказания", сомневался именно в возможности самого факта „чтобы студенты убивали кого-нибудь для грабежа".

„Ведь если ничего подобного, что мне представляется нет в действительности, то мой роман на подобную тему будет самым глупым и позорным измышлением, сочинением самым жалким"— писал „Современник".

Вот почему Достоевский в связи с делом студента Данилова, опубликованным в газетах одновременно с выходом „Преступления и наказания", любил повторять, что ему приходилось даже предсказывать факты... Ведь в его глазах это был ответ самой жизни на упрек, который делал ему критик.

Достоевский сознавал себя реалистом. Фактическая верность действительности была той незыблемой, по его мнению, базой, которую он подводил под свой реализм.

Он особенно ценил эту фактическую верность, потому что она была для него аргументом в пользу той идеологии, которую проводил он в своих романах. Он думал убедить своих читателей жизненностью.

Этот прием реализма Достоевского, эта манера художника собирать материал для своих произведений и художественно истолковывать его, с особенной очевидностью вырисовывается на продолжительном в творчестве Достоевского эпизоде об обличителях.

III

Материал, который подвергался рассмотрению в настоящей статье рисует отношение Достоевского к преобладающему настроению журналистики 60-х годов. Оно было характерно для определенного момента, потом угасло, но некоторые приемы обличительной стилистики, установившиеся в то время, надолго сохранились в традициях русской радикальной журналистики.

Для исследователей идеологии Достоевского этот момент является также существенной деталью в обрисовке одной из центральных идей его о позитивизме и социализме.

Ведь Достоевский говорил о позитивизме и социализме в то время, когда носители этих идей были в то же время и обличителями. Это была одна и та же идейная среда.

И, действительно, при внимательном наблюдении над фигурами обличителей в романах Достоевского обнаруживается, что начиная с 1865 года карикатура на обличительство, т. е. на явление более или менее узкое, неизменно соседствует с так или иначе затронутым уже широким явлением того времени — нигилизмом. Еще раньше, в начале 1863 г., в „Зимних заметках о летних впечатлениях" первые выпады против социализма также соседствуют с нападками на обличительство.

Это локальное сосуществование определенного цикла идей у Достоевского чрезвычайно для него характерно и многозначительно. Это всегда доказывает, что в представлении его они действительно прочно ассоциируются.

Так, например, пародийные отрывки и карикатуры в „Крокодиле" окружены текстом определенно связанным с позитивистическими идеями того времени. Статья Келлера включена в „эпизод современных позитивистов", и Ракитин проповедует типичные позитивно-атеистические идеи 60-х годов.

При этом характерно для Достоевского, что тот позитивизм, который он имел в виду, принимает у него определенные очертания позитивизма „Современника", и самая вражда к „Современнику" обращается у него во вражду к духовному вождю его „центральной фигуре" того времени — Чернышевскому[1]).

В августе 1864 года в „Эпохе" Достоевский писал о „Современнике":

„Мы всегда враждебно относились к мнениям „Современника"; мы и впредь всегда будем враждебно к ним относиться

[1]) Уже после того, как в апреле м-це 1928 г. мой доклад был оглашен в „Комиссии по изучению творчества Достоевского" в ГАХН, в 5-й книге „Печати и Революции" (август) появилась статья Н. Ф. Бельчикова, принимавшего также участие в обсуждении моего доклада, „Чернышевский и Достоевский", посвященная вопросу о пародиях Достоевского на Чернышевского. В статье Бельчикова подтверждаются основные положения этой части моего доклада, а также приводятся указанные уже мною моменты в творчестве Достоевского, которые должны рассматриваться как пародирующие Чернышевского, например, сатиристический отрывок „Щедродаров" и т. д. Пародии Достоевского на идеологию Чернышевского после 1865 г. т. Бельчиков не затрагивает.

Мы начали полемику с „Современником", а не он с нами: мы вели ее постоянно и постоянно будем вести.

Современнику непонятно, каким образом можно чувствовать такую глубокую вражду к известным идеям, он полагает, что все дело делается по злобе и по обиде. Такое понимание очень мелко".

И действительно, обещание свое Достоевский сдержал и полемику с „Современником" на этом не кончил.

Но не 64-й и даже не 63-й год нужно считать тем моментом, когда Достоевский выступил против „Современника". Признаки вражды были заметны уже в 1861 году, когда Достоевский сделал первое открытое нападение на Чернышевского. Потом в полемике своей Достоевский уже никогда имени Чернышевского не называл и задевал его осторожно и прикровенно. Ведь ему приходилось выступать против Чернышевского уже после того, как судьба его совершилась, а „бить лежачего" не было в правилах Достоевского, хотя примириться с ненавистными идеями он не мог. Этим может быть и объясняется, что пародии на идеи Чернышевского не легко обнаруживаются и вполне ясными они становятся лишь в свете его полемики.

В 1861 году в 10-й книге „Времени" Достоевский писал: „Нам можно говорить о г. Чернышевском, не боясь, что нас примут за его сеидов и отъявленных партизанов. Мы так часто задевали уже нашего капризного публициста, так часто не соглашались с ним. Ведь престранная судьба г. Чернышевского в русской литературе. Все из кожи лезут убедить всех и каждого, что он невежда, даже нахал; что в нем ничего, ровно ничего нет, пустозвон и пустоцвет, больше ничего. Вдруг г. Чернышевский выходит, например, с чем нибудь в роде „Полемических красот"... Господи! Подымается скрежет зубовный, раздается элегический вой... К чему бы, кажется, так беспокоиться. Угадать нельзя. Странная, действительно странная судьба этого странного писателя". (По поводу элегической заметки „Русского Вестника").

Романом „Что делать?" Достоевский интересовался настолько, что собирался писать о нем статью в предполагаемом журнале „Правда" (впоследствии „Эпоха").

„Разбор Чернышевского романа и Писемского произвел бы большой эффект и, главное, подходил бы к делу. Две

противоположные идеи и обоим по носу. Значит правда. Я думаю, что все эти три статьи (если хоть две недели будет работы спокойной) я напишу", — писал он брату 19 ноября 1863 г.

Статей этих Достоевский не написал, но уже через два месяца в первой книжке „Эпохи" были напечатаны „Записки из подполья", раскрытые Ветринским и Комаровичем, как полемика с Чернышевским [1]).

Очевидно, это и была та самая форма, в которую отлилась мысль Достоевского написать разбор романа Чернышевского, дать „по носу" его идеологии.

Через три месяца после появления „Записок из подполья" в майской книжке „Времени" Достоевский помещает „Отрывок из романа Щедродаров", где, продолжая начатую полемику с исключительной раздражительностью пародирует идеологию Чернышевского, при чем по замыслу Достоевского эта идеология является как бы знаменем „Современника".

В пункте III и IV условий, на которых был принят„ Современником" Щедродаров в качестве журнальной „шавки", определенно пародируется „Эстетическое отношение искусства к действительности". („Яблоко настоящее и яблоко нарисованное").

В пункте V Достоевский намекает на один эпизод из полемики Чернышевского с Юркевичем, которая, очевидно, была ему известна (см. „Время" 1861 г. кн. 10. По поводу элегической заметки „Русского Вестника" [2]).

Пункт VI является прямым повторением и продолжением полемики Достоевского в „Зимних заметках" с французскими

---

[1]) Подробный анализ „Записок из подполья" как полемики с Чернышевским см. в статье Комаровича „Мировая гармония Достоевского" „Атеней" 1824 г. Впервые эта сторона „Записок" была раскрыта Ветринским в его книге „Н. Г. Чернышевский" 1923 г.

[2]) В Щедродарове читаем: „Вам укажут пять „умных книжек", которые вы непременно должны прочесть, чтобы нам уподобиться":

В „Полемических красотах" („Современник" 1881 г. № 6 и 7) Чернышевский сделал следующий выпад в сторону Юркевича: „Я сам семинарист. Я знаю по опыту положение людей, воспитывающихся как воспитывался г. Юркевич, поэтому смеяться над ним мне тяжело — это значило бы смеяться над невозможностью иметь в руках порядочные книги... Я не знаю, каких лет г. Юркевич; если он уже не молодой человек, заботиться о нем поздно. Но если он еще молод, я с удовольствием предлагаю ему тот небольшой запас книг, какими располагаю".

социалистами и в „Записках из подполья" с романом „Что делать"? („Муравейник" социалистов).

Последний же абзац V пункта: — „Но достигнете только того, чтобы все были сыты, т. е. первого шага и человечество схватит луну за рога, если уж так очень понадобится", — должен быть поставлен в связь со следующим утверждением Чернышевского в „Что делать?" — „Я думаю так: дайте людям хлеб, читать они выучатся сами. Начинать нужно с хлеба, иначе мы попусту истратим время".

Так определенно перевернутая идея о „хлебах" не могла не задеть Достоевского, для которого борьба с нею сделалась впоследствии центральной. Здесь в полемике с Чернышевским она поставлена им впервые и потому в истории развития идеологии Достоевского „Щедродаров" должен — стать заметной его вехой.

Пародирует здесь Достоевский и самое название романа „Что делать?": „Вот несколько глав из этого нового опыта о новых хлыщах", — „Что делать?" Из рассказов о новых людях".

Меньше, чем через год, Достоевский напечатал „Необыкновенное событие или пассаж в Пассаже", вызвавшее величайшее негодование прогрессивной журналистики того времени. Через несколько лет в „Бесах", вероятно вспоминая это негодование, Достоевский писал, что в петербургском салоне Варвары Петровны говорили также „о каком-то скандале в Пассаже".

Достоевский, как это часто у него бывало, оставляет намек на связь „Крокодила" с только-что законченной полемикой, принимая псевдоним „Стрижов" и многозначительно прибавляя при этом „неизвестно почему". В пылу полемики Салтыков-Щедрин сотрудников „Времени" называл „стрижами", а самого Достоевского „обер-стрижем".

К вопросу о том, пародирован ли в „Крокодиле" Чернышевский, нужно подходить с большой осторожностью. Он значительно осложняется категорическим утверждением Достоевского в 1873 г., что Чернышевского он в „Крокодиле" не задел. („Дневник писателя" 1873 г. „Нечто личное").

Главным образом Достоевский негодует на обвинение в том, что там имеется аллегорическое изображение самой судьбы Чернышевского — его ссылки и его отношение с женой. „Но ненависть из-за убеждения, может быть? Почему же? — недоуме-

вает также Достоевский—Чернышевский никогда не обижал меня своими убеждениями"... А, между тем, ведь хорошо известно, что все сказанное им о Чернышевском, начиная с 1861 г., было определенно враждебно.

Не вдаваясь в разыскания причин этих неточностей, все-таки необходимо пересмотреть вопрос о том, не было ли в утверждениях современников какой-то доли истины. Почему это мнение, всегда глухое, ходившее главным образом в виде намеков и слухов, столь долго и упорно держалось?

Достоевский приписывает начало клеветы „Голосу". Этот фельетон, теперь совершенно утраченный и нигде не отмеченный, все же не безынтересно вспомнить.

„Есть, впрочем, в этой книжке вещь—еще несравненно худшая: „Необыкновенное событие или пассаж в Пассаже"... Семеном Стрижевым доставлено. Главы I—IV Ф. Достоевского".

„Совета нашего, конечно, Ф. Достоевский не примет, но мы все-таки посоветовали бы ему остановиться на IV главе этого крайне бестактного рассказа, о котором ходят уже толки весьма неблаговидные для репутации журнала „Эпоха" и для самого г-на Достоевского, как автора. И пусть не думает г-н Достоевский, что в нас тут действует личная обида за его плохенькие остроты насчет газеты „Волос" — нет, мы люди уже обстрелянные, видали виды и тем не менее чувствуем себя очень хорошо, живем и здравствуем как нельзя более благополучно, чего и г. Достоевскому желаем. Но мы говорили собственно о „Крокодиле", а равно и о хорошенькой супруге господина, кокетке, радующейся, что мужа „Крокодил" проглотил, и отказывающейся следовать за ним в утробу „Крокодила", а равно и о том, что г-н намеревается проповедывать из утробы крокодила днем в магазинах Пассажа, а вечером в салоне жены, для чего имеет в виду, что крокодила будут приносить по вечерам в салон его хорошенькой супруги-кокетки. Все это, г-н Достоевский, не может быть выкуплено плохенькими остротами насчет „Волоса" и „Санкт-Петербургских Известий" — Вы будете всеми осуждены, наверное, и другами и недругами и услуг не окажете никому" („Вседневная жизнь" „Голос" 1865 г. № 93).

В этом фельетоне, в развитии настоящей темы, интересно то раздражение, которое вызвала в „Голосе" пародия на него

Достоевского. „Голос" узнал себя и в мелком раздражении упрекнул автора в „пашквильной аллегории", как потом говорил Достоевский.

Итак, если „Крокодил" все-таки пародия, то что же для современников, очень чутко относившихся ко всему, что касалось „властителя дум" их — Чернышевского, могло показаться подозрительным?

Конец нити, ведущей к Чернышевскому, в этом клубке пародий может быть найден в следующих строках повести:

„Но я докажу, что лежа на боку, — мало того, — что только лежа на боку и можно перевернуть судьбу человечества. Все великие идеи и направления наших газет и журналов, очевидно, произведены лежебоками; вот почему и называют их идеями кабинетными, но наплевать, что так называют!... Стоит только уединиться куда-нибудь подальше в угол, или хоть попасть в крокодила, закрыть глаза, и тотчас же изобретешь целый рай для всего человечества... Правда, сначала надо все опровергнуть; но из крокодила так легко опровергать; мало того, из крокодила как-будто все это виднее становится"...

Отсюда может быть начато распутывание нити потому, что звучит этот отрывок уже как знакомый—но ведет к цитованным выше статьям 1861 года „Летний зной и книжная духота" и „Г-бов и вопрос об искусстве". „А главное—закройте хоть на минуту ваши книжки, расстаньтесь с вашими кабинетами"... и т. д.

Тогда, в 1861 г. в кабинетности идей Достоевский как раз упрекал Добролюбова и обличителей. Повидимому и теперь основной замысел повести покоится на том же положении, что стоит только человеку „попасть в крокодила", т. е. уединиться, сделаться „кабинетным", как он тотчас же проникается и кабинетными идеями, что ведет к утрате чувства „живой жизни", замене ее мертвой догматической схемой. Этот основной замысел повести устанавливает таким образом ту идейную среду, в которую вводит Достоевский проглоченного чиновника,—это мир „Современника" и обличителей.

Связь с отрицательным направлением в этом отрывке устанавливается в словах: „Правда, сначала надо все опровергнуть", — связь же с Чернышевским — „изобретешь целый рай для человечества".

В свете недавней полемики эта фраза, конечно, могла быть воспринята, как повторный намек на рай Чернышевского в романе „Что делать?", так же как и следующие слова проглоченного чиновника: „Только теперь могу на досуге мечтать об улучшении судьбы всего человечества... Несомненно, изобрету новую собственную теорию новых экономических отношений и буду гордиться ею... Опровергну все и буду новый Фурье".

Именно в конце романа „Что делать?" изображаются воплощенными идеалы Фурье, которыми соблазнял своих современников Чернышевский. Там говорится о „новых экономических отношениях" и ставится основной вопрос „об улучшении судьбы всего человечества".

Еще очевидней эта связь с предшествующей полемикой в следующем отрывке, целиком примыкающем к центральной идее „Записок из подполья":

— Друг мой, а свобода? — проговорил я, желая вполне узнать его мнение. Ведь ты, так сказать, в темнице, тогда как человек должен наслаждаться свободою.

— Ты глуп,—ответил он,—люди дикие любят независимость, люди мудрые любят порядок, а нет порядка...

Некоторые пародийные моменты в „Крокодиле", конечно, не относятся к одному Чернышевскому, а задевают совокупность явления — особенности стиля и направления определенной литературной группы. Так, напр., в „Крокодиле" имеется повторяющийся мотив, настойчиво проводимый Достоевским через всю повесть, подобный прозаическому рефрену, который в то же время открывает и основной комический замысел ее.

Это семь раз на протяжении повести повторяемое выражение „экономический принцип",—тот самый „экономический принцип"—гипноз которого не позволяет освободить из крокодила чиновника.

„Экономический принцип прежде всего"... „Экономический принцип — ответил я с легким волнением"... „Экономический принцип—протянула она симпатичным голоском,—я ничего не поняла, что говорил сейчас Иван Матвеевич об этом противном экономическом принципе"... „тут уже, так называемый, экономический принцип в действии"... и т. д.

Экономизм в то время характерен был не для одного Чернышевского. Но нужно, конечно, отметить, что в основу романа „Что делать?" также был положен „новый экономический принцип", при чем у Чернышевского неоднократно употребляется именно это самое выражение со словарной точностью: „Мы учим других жить по нашим экономическим принципам, а сами не думаем устроить по ним свою жизнь... Вы не слышали? Есть опыт применения к делу тех принципов, которые выработаны в последнее время экономическою наукой: вы знаете их?" и т. д.

Также, очень выпукло и очень подчеркнуто Достоевский наделяет своего чиновника эпитетом „образованный". В этой небольшой повести он употребляется двенадцать раз с очень многозначительными и внушающими ударениями.

„...Что проглотить человека известных лет, может быть, вершков семи росту и, главное, образованного, невозможно крокодилу"... „Отчего же бы он не мог проглотить известных лет господина, и тем более образованного?" ...„Это видите ли от излишней образованности происходит, поверьте мне-с"... „ибо люди излишне образованные лезут во всякое место и преимущественно туда, где их вовсе не спрашивают"... „Наконец, глотнув окончательно, крокодил вобрал в себя всего моего образованного друга и на этот раз уже без остатка"... „свистки образованности"... и т. д.

У Чернышевского слово это пестрит и как раз в тех произведениях, которые уже задевались Достоевским. Как понятие оно занимало важное место в его мировоззрении.

Например, в „Эстетических отношениях":... „всякий образованный человек чувствует... в понятиях о красоте, господствующих между образованными людьми".. „одно из действий образованности"... и т. д. В „Антропологическом принципе": ...„люди умные и образованные... каждым сколько-нибудь образованным человеком признается за бредни", и т. д., а в статье о Пушкине Чернышевский даже пытается раскрыть смысл этого столь любимого им понятия.

Важно, что это специфическое слово Чернышевского было уже и раньше подхвачено Достоевским, при чем он связывал его с деятелями „Современника", именуя их в ироническом смысле „образованными" людьми.

„Современник" есть журнал петербургский, в полном смысле этого слова. Петербург же, как известно, есть город просвещенный и образованный до высочайшей степени... Так что слушаешь, слушаешь и думаешь себе: чорт возьми, какие однако ж образованные люди. Какое отсутствие предрассудков... И так, я люблю читать „Современник": от него так и веет, во-первых, образованностью, а во-вторых, гуманностью („Эпоха", 1864, июль).

К повторным выпадам должно быть отнесено и пародирование в „Крокодиле" характерного для того времени примата естественных наук. Оно может быть также поставлено в связь с убеждением Чернышевского, что современное естествознание разрешило все вопросы мысли.

Подтверждать свои идеи фактами естественной истории, было специфической особенностью Чернышевского,— при чем с своеобразным щегольством он приводил их в невероятном изобилии. (Так например, построен „Антропологический принцип в философии").

Иронически звучащие слова: „естественно-научные сведения, которые могу сообщить... драгоценны"— можно легко принять за намек именно на эту особенность стиля Чернышевского.

И, действительно, события в Пассаже описаны якобы точным научным языком, момент проглатывания, называется „процессом" и т. д.: „Но опишу в подробности потому, что я все время стоял неподвижно и успел разглядеть весь происходивший передо мною процесс с таким вниманием и любопытством, какого даже и не запомню". Следует подробное наукообразное описание „процесса".

Но „процесс" это как раз слово Чернышевского, охотно употребляемое им в его многочисленных естественно-научных примерах, при чем он буквально злоупотребляет им, например, в „Антропологическом принципе".

Вот один из разительных примеров употребления Чернышевским этого слова: ...„Постепенно весь кусок трута, вовлекаясь в этот химический процесс, начинает жечь, чего не делал, когда в нем не было химического процесса; будучи пододвинут к дереву во время этого процесса, он также вовлекает его в свой химический процесс горения, и дерево во время этого процесса также жжет, светит и обнаруживает

другие качества, какие не замечались в нем до начала процесса"... и т. д.—пример далеко не единственный.

Также в описании внутренности крокодила и его питания Достоевский несомненно пародирует какой-то научный стиль, какую-то теорию целесообразного устройства природы:

„Впрочем, подобное пустопорожнее устройство крокодила совершенно согласно с естественными науками. Ибо, положим, например, тебе дано устроить нового крокодила, — тебе, естественно, представляется вопрос: какое основное свойство крокодила? Ответ ясен: глотать людей. Как же достигнуть устройством крокодила, чтобы он глотал людей? Ответ еще ясней: устроив его пустым. Давно уже решено физикой, что природа не терпит пустоты... Даже этимология согласна со мною, ибо и самое название крокодила означает прожорливость".

С совершенной несомненностью можно утверждать, что отдельные выражения этих „научных описаний" пародируют Чернышевского. „Давно решено физикой", „даже этимология согласна" очень близки таким, например, оборотам Чернышевского в „Антропологическом принципе": „эти науки (медицина, физиология, химия) доказывают"..., „наука показывает", „естественные науки замечают также", „химия замечает", „физиология и медицина находят", и т. д.

Очевидно эта особенность стиля Чернышевского бросалась в глаза не одному Достоевскому. В „Русском слове" (1861 г., июнь) Лавров также подхватил ее: „деятели „Современника" могут теперь без конца повторять: „физиология доказала то-то и то-то"...

Но кроме того в этих „научных" описаниях могло быть почувствовано пародирование не только отдельных выражений Чернышевского, а и самого характера его научного стиля, его убеждения в гармоническом устройстве физического мира. Можно привести достаточно примеров из „Антропологического принципа", по построению своему очень близких, конечно, в пародийном искажении, к вышеприведенным цитатам из „Крокодила":

„Мы знаем, в чем состоит, например, питание: из этого мы уже знаем приблизительно, в чем состоит, например, ощущение: питание и ощущение так тесно связаны между собою,

что характером одного определяется характер другого"... „Мы видим, что если предположить совершенный недостаток точных исследований о какой-нибудь части жизненного процесса, как об отдельной специальной части, то нынешнему состоянию точных знаний о других частях того же самого жизненного процесса уже дает нам приблизительное понятие об общем характере этой неизвестной части".

Пародирование Чернышевского в „Крокодиле" ведется таким образом в двух направлениях: во-первых, здесь повторно задевается идеология романа „Что делать", и, во-вторых, здесь можно нащупать моменты пародирования и самого научного стиля Чернышевского.

Чернышевский обладал тяжелым неуклюжим стилем, простота которого граничила с грубостью.

Для Достоевского же и идеология и стиль врага одинаково были достойны изобличения.

Совокупность всех этих черточек и деталей могла быть замечена современниками, знавшими и любившими Чернышевского, хорошо также знакомыми с предшествующей полемикой, и весьма возможно, что и был сделан вывод к аллегории ссылки Чернышевского, к подозрению, что тут пародировано самое лицо его.

Некоторые случайные совпадения могли также броситься в глаза и сделать свое дело: например, очки, визгливый голос, хорошенькая жена и, наконец, подозрительное употребление слова „узник".

В самом тексте повести нет больше никаких оснований к предположению, что здесь задета самая судьба Чернышевского, что здесь имеется биографическая пародия.

Выпады против Чернышевского в „Крокодиле" должны быть признаны лишь отголосками полемики 1861—1864 гг., а также „Зимних заметок", „Записок из подполья" и „Щедродарова".

Такие же отголоски полемики Достоевского с Чернышевским имеются и в „эпизоде современных позитивистов" в „Идиоте".

Прежде всего Достоевский в этом эпизоде вспоминает сцену из знаменитого романа, пародийно искажая ее, что конечно

является для него чрезвычайно важным в виду ассоциационной связи.

„Девушка в доме растет, вдруг среди улицы прыг на дрожки: „маменька, я на-днях за такого-то Карлыча или Иваныча замуж вышла, прощайте!" Так это и хорошо так по вашему поступать? уважения достойно, естественно? Женский вопрос?"

А затем уже в самом тексте статьи Келлера имеется намек на все ту же возмутившую Достоевского теорию Чернышевского о р а с ч е т е и в ы г о д е.

Оказывается, что обличители князя Мышкина тоже проникнуты этой теорией.

В статье Келлера в уста князя Мышкина вкладывается следующее рассуждение: „Но по крайней мере, уж слишком низко и бесстыдно... будет с моей стороны, если я не возвращу теперь тех десятков тысяч, которые пошли на мой идиотизм от П., его сыну", которое прерывается авторской репликой в согласии с теорией Чернышевского: („отпрыск забыл, ч т о и н е р а с с ч е т л и в о").

Еще раз в том же эпизоде „Идиота" отголоски полемики с Чернышевским проскользнули в речи племянника Лебедева — персонаже, очерченном Достоевским с большой антипатией.

Именно этот „будущий убийца будущего семейства Жемаричых" — оказывается последователем некоторых воззрений Чернышевского.

Его доказательства, почему князь Мышкин обязан поделиться своим состоянием с Бурдовским, т. е. его теория нравственных отношений сильно сбивается на теорию Чернышевского: этические понятия выводятся из начал интеллектуальных.

...„Потому-то, говорю, и пришли ничего не боясь, что предположили в вас именно человека с здравым смыслом, т. е. с честью и совестью... Если да, т. е. другими словами, если в вас есть то, что вы называете на языке вашем честью и совестью и что мы точнее обозначаем названием здравого смысла, то удовлетворите нас и дело с концом".

На этой этической теории построен весь роман „Что делать". Идеальное общество созидается на основании разум-

ного согласия людей, которые будут действовать „честно и благородно" (выражение Чернышевского), если этого потребует обыкновенный здравый расчет.

В статье же о Пушкине Чернышевский определенно устанавливает связь между качествами интеллектуальными и этическими, говоря, что „благородство развито образованностью".

Так характерно для Достоевского в „эпизоде современных позитивистов", сущность позитивизма раскрывается при помощи живых черт того времени. „Современные позитивисты" пишут обличительные статьи в юмористической газете—„Искре", исповедуют этическую теорию Чернышевского, а логическим завершением их воззрений, является преступление Горского и Данилова [1]).

Прошло еще семь лет. Достоевский написал „Подростка" и здесь в этом предпоследнем романе опять вспомнил своего старого противника.

Повидимому он вспоминал Чернышевского каждый раз, когда ему приходилось выводить на сцену представителей радикальной молодежи. В „Подростке" полемические строки против Чернышевского включены в эпизод Дергачева.

Подросток бросает компании Дергачева старые полемические слова подпольного человека, написанные 11 лет тому назад под горячим впечатлением только-что прочитанного романа.

„Ведь вы бога отрицаете, подвиг отрицаете, какая же косность глухая, слепая, тупая может заставить меня действовать так, если мне выгоднее иначе? Вы говорите: „разумное отношение к человечеству есть тоже моя выгода", а если я нахожу все эти разумности неразумными, все эти казармы, фаланги? Да чорт мне в них, и до будущего, когда я один только раз на свете живу! Позвольте мне самому знать свою выгоду: оно веселее. Что мне за дело о том, что будет через тысячу лет с этим вашим человечеством, если мне за это, по вашему кодексу,—ни любви, ни будущей жизни, ни признания за мной подвига. Нет-с, если так, то я самым пренебрежливым

[1]) См. мою статью „Идиот" Достоевского и уголовная хроника его времени". „Печать и Революция" 1928 г. Кн. 3-я.

образом буду жить для себя, а там хоть бы вы все провалились!"...

„Скажите, чем докажите вы мне что у вас будет лучше. Куда вы денете протест моей личности в вашей казарме? Я давно, господа, желал с вами встретиться. У вас будут казармы, общие квартиры, striete nécessaire, атеизм и общие жены без детей,—вот ваш финал, ведь я знаю-с. И за все за это, за ту маленькую часть серединной выгоды, которую мне обеспечит ваша разумность, за кусок и тепло, вы берете взамен всю мою личность! Позвольте-с, у меня там жену уведут — уймете ли вы мою личность, чтобы я не размозжил противнику голову? Вы скажете, что я тогда и сам поумнею; но жена-то, что скажет о таком разумном муже, если сколько-нибудь себя уважает? Ведь это неестественно-с, постыдитесь".

Этот отрывок, попавший в „Подростка" прямо из „Записок из подполья", обнаруживает один из любопытнейших приемов творчества Достоевского, довольно часто им практикуемый,—прием повторов, перенесения из одного романа в другой законченных штампов. Поэтому он и производит впечатление внедрения в романы элементов иного стиля.

Цитируемый отрывок стилистически соответствует не речам подростка Аркадия Долгорукого, а речам подпольного человека, в 1864 году полемизировавшего с Чернышевским.

Конец же отрывка, несомненно, должен быть поставлен в связь с некоторыми ситуациями романа „Что делать?"

Через два года в „Дневнике Писателя" за 1877 год Достоевский опять вспоминает сделанные им в 1864 году в „Щедродарове" полемические выпады против эстетики Чернышевского. (В пункте III и VI).

Интересно, что и теперь он переносит их в родственный „Щедродарову" по форме, как-будто бы загадочный сатирический отрывок „Тритон. Из дачных прогулок Кузьмы Пруткова и его друга".

„Так, мы ставим в наши комнаты и сады раздетые совершенно статуи, именно потому, что мифологические, а следовательно и классичесские антики, и, однако, не подумаем вместо статуй поставить, например, обнаженных слуг, что еще можно было сделать во времена крепостного права, даже и

теперь можно и тем скорее, что слуга исполнил бы все это не только не хуже, но даже и лучше статуй, потому, что они во всяком случае натуральнее. Вспомните тезис об яблоке натуральном и яблоке нарисованном".

И, очевидно, по каким-то старым ассоциационным связям Достоевский в этом отрывке вслед за Чернышевским вспоминает Салтыкова-Щедрина:

„В этом последнем смысле имело особенный и почти колоссальный успех мнение известного нашего сатирика г. Щедрина... Взгляд нашего юмориста очень тонок и чрезвычайно оригинален: он полагает, что всплывший Тритон просто-напросто переодетый, или лучше сказать, раздетый до нага квартальный— отряженный еще до начала сезона, тотчас же после весенних наших петербургских волнений на все лето в пруд Елагинского острова, на берегах которого столь много гуляет дачников, для подслушивания из воды преступных разговоров, буде таковые окажутся"...

„Тритон" был последним полемическим выпадом Достоевского против Чернышевского.

Но в сущности говоря и в „Братьях Карамазовых" в образе Ракитина, прототипом которого, повидимому, можно считать соратника Чернышевского — Елисеева, Достоевский косвенно задевал идейный мир Чернышевского.

Так на протяжении всего своего творчества с самого начала 60-х годов Достоевский не выпускал из рук оружия против враждебного ему направления и крупнейшего представителя его — Чернышевского.

Образ Чернышевского, как-будто просвечивает сквозь все страницы Достоевского, посвященные социализму и позитивизму. Определенные черты этого образа заставляют угадывать жизненную конкретность и в этой центральной проблеме Достоевского.

Ведь к тому, что было сказано Достоевским о социализме в разгар полемики с Чернышевским и „Современником", ничего существенно нового впоследствии не было прибавлено. Тоже, что было высказано в „Зимних заметках" и в „Записках из подполья", утрачивая точность текущего, обобщалось им до вневременных пределов, и потому-то в хлебах великого инквизитора чувствуются хлебы Чернышевского, а в „рае" Шигалева

муравейник „Зимних заметок" и „Записок из подполья" [1]).

Принято считать, что появление „Записок из подполья" знаменует собой разрыв Достоевского с шестидесятниками, и потому около времени их появления ищется обыкновенно самый момент перелома.

Долинин, например, все первое пятилетие 60-х годов, от 61 до 66-го года, в смысле отношения Достоевского к шестидесятникам, делит на две, приблизительно равные половины, — до и после осени 1863 г.

Именно в эту осень наступил „катастрофический перелом", получивший художественное оформление в „Записках из подполья", знаменующих уже перерождение его убеждений. „Катастрофический перелом" этот Долинин связывает с романом с Сусловой.

Так ли это? Действительно ли у Достоевского, первая половина пятилетия в отношении к шестидесятникам прошла „в ясности", в полном благополучии и перерождение убеждений наступило „вдруг", в осень 1863 года?

Появление „Записок из подполья" после „Униженных и оскорбленных" кажется внезапным потому только, что целый ряд звеньев между ними выпускается, а этими выпущенными звеньями, как раз и является борьба Достоевского с „Искрой", начатая еще в 1861 г., логическим завершением которой являются „Записки".

---

[1]) В связи с юбилеем Чернышевского в № 29—1928 г. „Читателя и Писателя" были опубликованы воспоминания Чернышевского о встречах его с Достоевским.

Сопоставленные с воспоминаниями Достоевского о том же свиданьи в „Дневнике писателя" 1873 года („Нечто личное") они дают любопытный материал о взаимоотношениях этих двух замечательных русских писателей.

В свете только-что сделанного анализа многое становится понятным в тоне воспоминаний Чернышевского.

В его изображении Достоевский „несчастный", „умственно-расстроенный", „бедный больной", нанесший ему нелепый визит, речи которого Чернышевский даже не слушал.

Тон этих воспоминаний лишний раз убеждает исследователя во взаимной антипатии двух этих писателей и заставляет предполагать, что Чернышевский знал многолетнюю вражду к нему Достоевского.

Своими воспоминаниями он отомстил Достоевскому за злые пародии на свою идеологию.

Может ли быть названа „благополучной“ в отношении шестидесятников статья во „Времени“ 1861 г. „Летний зной и книжная духота“, в том же году обращение к Чернышевскому, как к „нашему капризному публицисту“ или двусмысленно повторенное о нем мнение, как о „невежде, даже нахале“, или уже в 1862 г. брошенная „Искре“ презрительная кличка-пародия „Головешка“?

Не надо забывать, что представляла собой в то время „Искра“, ее громадное влияние, ее идеологическую и персональную связь с „Современником“, чтобы по достоинству оценить значение этой вражды в смысле „благополучия“ по отношению к шестидесятникам.

Ведь в сущности это была борьба с одним и тем же явлением в трех его образах, — „Искры“, „Современника“, Чернышевского.

Катастрофы не было. Отказ Достоевского от гуманизма сороковых годов и полный разрыв с шестидесятниками совершался постепенно, позиции врага отвоевывались медленно, со многими отступлениями и колебаниями, — ведь недаром это был переходный период.

И если все же в этом постепенном переходе Достоевского от гуманизма сороковых годов, к настроению 70-х годов, через борьбу с шестидесятниками необходимо найти какую-либо начальную, отправную точку,— то это и будет первое выступление Достоевского во „Времени“ против обличителей.

В. С. Дороватовская-Любимова.

ПОСЛЕДНЕЕ СЛОВО ДОСТОЕВСКОГО О БЕЛИНСКОМ

Литературные имена и духовные силы Достоевского и Белинского так несоизмеримы, что, сопоставляя их, приходится объяснять, почему собственно понадобилось обсуждать именно эту тему. В самом деле стоит ли заниматься ею, особенно теперь, когда гений Достоевского занял подобающее ему место в культуре всемирной? Этот на первый взгляд весьма основательный вопрос падает, однако, если мы припомним, что сам Достоевский придавал Белинскому значение немалое. Очевидно, что в этом человеке было нечто, занимавшее мысль и воображение художника.

Мнения Достоевского о Белинском противоречивы и как будто пристрастны, но то постоянство, с каким Достоевский возвращается в течение всей своей жизни к личности Белинского воистину удивительно.

Юношеские письма Достоевского к брату пестрят именем Белинского и впоследствии мы везде и всюду находим у него упоминания о человеке его поразившем.

В 1848 году, когда Белинского уже не было в живых, Достоевский читает среди петрашевцев его знаменитое „письмо к Гоголю", последствием чего был его арест, эшафот и каторга. Обстоятельные показания, данные Достоевским следственной комиссии, все наполнены отзывами о Белинском. Стараясь, отклонить от себя обвинение в идейной солидарности с Белинским, он считает, однако, своим долгом не хулить памяти покойного: „Это был превосходный человек, как человек", — пишет Достоевский. В романе „Униженные и оскорбленные" в 1861 году он с трогательным сочувствием вспоминает о Белинском. Об этом сочувствии свидетельствует также его письмо к вдове покойного Белинского в 1863 году.

За два года до того в журнале „Время" в статье „Г-бов и вопрос об искусстве" Достоевский говорит о „блестящей"

критической деятельности Белинского, и даже в объявлении на этот журнал мы находим лестные для него строки.

В „Дневнике писателя" Достоевский неоднократно говорит о Белинском то сочувственно, то иронически, то гневно. Мы видим, как Достоевский колеблется в оценке этого характера и личности. По поводу мысли Аполлона Григорьева, что Белинский, живи он дольше, стал бы непременно славянофилом, Достоевский высказывался не раз — и при том явно себе противоречил. Так в объявлении на журнал „Время" 1862 года Достоевский писал: „Если б Белинский прожил еще год, он бы сделался славянофилом, т. е. попал бы из огня в полымя; ему ничего не оставалось более; да сверх того, он не боялся в развитии своей мысли, никакого полымя. Слишком уж много любил человек". В том же смысле Достоевский высказывался в „Дн. пис." за 1876 г. в статье „Мой парадокс": „Но если славянофилов спасало тогда их русское чутье, то чутье это было и в Белинском, и даже так, что славянофилы могли бы счесть его своим лучшим другом. Повторяю, тут было великое недоразумение с обеих сторон. Недаром сказал Аполлон Григорьев, тоже говоривший иногда довольно чуткие вещи, что если б Белинский прожил долее, то наверно бы примкнул к славянофилам. В этой фразе была мысль". (Соч. изд. Просвещ. стр. 217).

А между тем 11/23 декабря 1868 г. Достоевский писал А. Н. Майкову совершенно иное: „Никогда не поверю словам покойного Аполлона Григорьева, что Белинский кончил бы славянофильством. Не Белинскому кончать было этим. Это было только... и больше ничего. Большой поэт в свое время; но развиваться далее не мог. Он кончил бы тем, что состоял бы у какой-нибудь здешней М-м Геп адъютантом по женскому вопросу на митингах и разучился бы говорить по-русски, не выучившись все-таки по-немецки". (Биогр., 1883, стр. 201).

Буквально то же самое писал Достоевский в „Дневнике Писателя" за 1873 год: „О, напрасно писали потом, что Белинский, если б прожил дольше, примкнул бы к славянофильству. Никогда бы не кончил он славянофильством. Белинский может, быть, кончил бы эмиграцией, если бы прожил дольше и если бы удалось ему эмигрировать, и скитался бы теперь маленьким и восторженным старичком с прежнею теплою ве-

рою, не допускающей ни малейших сомнений, где-нибудь по конгрессам Германии и Швейцарии, или примкнул бы адъютантом к какой-нибудь немецкой м-м Геп, на побегушках по какому-нибудь женскому вопросу". (Соч. 161).

Такие противоречия в оценках Достоевского неслучайны. Он судил Белинского в разных планах—то как частного человека, то как характер, то как „явление русской жизни", то как религиозный тип... Вот почему у Достоевского можно найти все оттенки сочувствия и ненависти к этому человеку. Достоевский никогда не лгал. Он всегда был искренен. Он только умел видеть вещи и души в разных аспектах. Вот почему он то пишет в 1871 г. свое известное страстное письмо к Страхову, предавая Белинского анафеме, то, спустя пять лет, вспоминает о своей встрече с Белинским с восхищением и любовью.

Эти сочувственные страницы, написанные в 1877 году, оказывается, не последнее, однако, суждение Достоевского о Белинском. Последнее слово художника о личности Белинского относится к 1879 году. Его мы находим в романе „Братья Карамазовы". Здесь Достоевский снова возвращается к той теме, которая занимает его в „Дневнике Писателя" за 1873 год в статье „Старые люди", в знаменитом письме к Страхову, к той теме, которой, между прочим, по замыслу Достоевского, касается в „Бесах" Степан Трофимович: „Я помню писателя Д. (Достоевского), тогда еще почти юношу—рассказывает Верховенский.—Белинский обращал его в атеизм и на возражения Д.. защищавшего Христа, ругал Христа". (См. Полн. Собр. Соч. Достоевского, VIII, 606, 610, 614. Изд. 6-е, СПБ. 1905.)

Вот в этом факте и заключается, как мы увидим, сущность внутреннего конфликта между Достоевским и Белинским. Об этом как раз последнее слово Достоевского.

I

Небольшой этюд, который я решаюсь предложить вниманию читателей, представляет собою анализ одного диалогического фрагмента из романа „Братья Карамазовы".

Занимающий нас диалог находится в десятой книге четвертой части романа — в главе „Мальчики". Разговаривает

Алеша Карамазов и Коля Красоткин. Я позволю себе напомнить фрагменты этого диалога.

— „Я давно научился уважать в вас редкое существо, — пробормотал опять Коля, сбиваясь и путаясь. — Я слышал, вы мистик и были в монастыре. Я знаю, что вы мистик, но... это меня не остановило. Прикосновение к действительности вас излечит... С натурами, как вы, не бывает иначе.

— Что вы называете мистиком? От чего излечит? — удивился немного Алеша.

— Ну, там бог и прочее.

— Как, да разве вы в бога не веруете?

— Напротив, я ничего не имею против бога. Конечно, бог есть только гипотеза... но... я признаю, что он нужен, для порядка... для мирового порядка и так далее... и если б его не было, то надо бы его выдумать, — прибавил Коля, начиная краснеть"...

— „Я, признаюсь, терпеть не могу вступать во все эти препирания, — отрезал он, — можно ведь и не веруя в бога любить человечество, как вы думаете? Вольтер же не веровал в бога, а любил человечество"...

— „Вольтер в бога верил, но, кажется, мало, и, кажется, мало любил и человечество, — тихо, сдержанно и совершенно натурально произнес Алеша, как бы разговаривая с себе равным по летам или даже со старшим летами человеком"...

— „А вы разве читали Вольтера? — заключил Алеша".

— „Нет, не то чтобы читал... Я, впрочем, К а н д и д а читал в русском переводе... в старом, уродливом переводе смешном"...

— „И поняли?"

— „О, да, все... то-есть... почему же вы думаете, что я бы не понял? Там, конечно, много сальностей... Я, конечно, в состоянии понять, что это роман философский, и написан, чтобы провести идею... — запутался уже совсем Коля. — Я социалист, Карамазов, я неисправимый социалист, — вдруг оборвал он ни с того, ни с сего".

— „Социалист? — засмеялся Алеша, — да когда это вы успели? Ведь, вам еще только тринадцать лет, кажется?"

Колю скрючило.

— „Во-первых, не тринадцать, а четырнадцать, через две недели четырнадцать, — так и вспыхнул он, — а, во-вторых,

совершенно не понимаю, к чему тут мои лета. Дело в том, каковы мои убеждения, а не который мне год, не правда ли?"

— „Когда вам будет больше лет, то вы сами увидите, какое значение имеет на убеждение возраст. Мне показалось тоже, что вы не свои слова говорите, — скромно и спокойно ответил Алеша, но Коля горячо его прервал".

— „Помилуйте, вы хотите послушания и мистицизма. Согласитесь в том, что, напротив, христианская вера послужила лишь богатым и знатным, чтобы держать в рабстве низший класс, не правда ли?"

— „Ах, я знаю, где вы это прочли, и вас непременно кто-нибудь научил! — воскликнул Алеша".

— „Помилуйте, зачем же непременно прочел? И никто ровно не научил". Я и сам могу... И если хотите, я не против Христа. Это была вполне гуманная личность, и живи он в наше время, он бы прямо примкнул к революционерам и может быть, играл бы видную роль... Это даже непременно".

— „Ну где, ну где вы этого нахватались! С каким это дураком вы связались? — воскликнул Алеша"...

Со стороны стиля фрагмент диалога представляет собою форму, типичную для Достоевского в последний период его творчества. Тот несколько торопливый и нервный язык, которым говорят у Достоевского герои в его юношеских произведениях, постепенно переходит у художника в язык более сосредоточенный, не утрачивая, однако, своей внутренней напряженности. Если сравнить, например, истерический диалог „Двойника" с языком „Преступления и наказания" и, наконец, с позднейшими романами, это становится очевидным. В „Братьях Карамазовых", романе совершеннейшем в художественном отношении, диалог достигает уже полной выразительности.

Почти всегда в диалоге Достоевского присутствует момент субъективный, нечто от автора. Если у Толстого, Тургенева, Лескова и многих других диалог, за редким исключением, объективен, т. е. автор старается не привносить в него своей оценки, предоставляя читателю разбираться в смысле и значении той или другой беседы, Достоевский, напротив, постоянно сам как бы вмешивается в диалог, слышишь его авторский голос, то сочувствующий, то гневный, то насмешливый. В данном случае мы имеем дело с насмешливым освещением

диалога. Достоевскому нечужды все степени насмешливости — от иронии до сарказма.

В диалоге Коли Красоткина с Алешей налицо случай иронии. На первый взгляд сарказма как-будто нет. Он был бы неуместен по отношению к тринадцатилетнему мальчугану. Тем не менее приемы добродушного юмора таят в себе второй план диалога — не сразу заметный. В этом втором плане ирония переходит в сарказм. Понять саркастический смысл диалога можно, переходя к анализу третьего момента, характерного для этого разговора Алеши с самонадеянным мальчиком. Этот третий момент пародийность диалога.

Пародийность может быть стилистическая, психологическая и идеологическая. В данном случае мы имеем дело с идеологической пародией и отчасти с пародией психологической. В диалоге, о котором у нас идет речь, пародируются те общие места (loci topici), которые были характерны для фразеологии тогдашних вольнодумцев. Отсюда естественен у Достоевского переход от добродушной иронии к сарказму. Но этого мало — в дальнейшем я постараюсь показать, что пародийность этого диалога приурочивается к определенному лицу, при чем пародируется не само лицо, как Грановский или Тургенев в „Бесах", но лишь некоторые высказывания этого лица и психология, соответствующая этим высказываниям.

Что касается композиции самого диалога в главе „Раннее развитие", то она определяется, как расшифровка предыдущих глав. Вся десятая книга романа „Мальчики" подготовляет эффект анализируемого диалогического фрагмента. Центром десятой книги является Коля Красоткин. В главе „Раннее развитие" нам в сущности предлагается не диалог, а монолог — монолог Коли. Реплики Алеши играют лишь вспомогательную роль, поддерживая и вызывая торопливые признания мальчика.

В интересующем нас отрезке диалога имеются следующие темы: во-первых, мистика („Ну, там Бог и прочее"...); во-вторых, любовь к человечеству („Вольтер же не веровал в Бога, а любил человечество"); в-третьих, Христос и христианство („И если хотите, я не против Христа"...).

На двух-трех страницах диалога сосредоточены главнейшие темы, неизменно занимавшие Достоевского. Десятая книга неслучайно названа Достоевским „Мальчики". Если мы при-

помним тот смысл, какой Достоевский влагает в излюбленный им термин „русские мальчики", нам нетрудно будет разгадать задание этих глав. В том же романе Иван Карамазов говорит Алеше: „Я ведь и сам точь-в-точь такой же маленький мальчик, как и ты"... „Ведь русские мальчики как до сих пор орудуют"... „... О чем они будут рассуждать"... „О мировых вопросах, не иначе: есть ли бог, есть ли бессмертие. А которые в бога не веруют, ну, те о социализме, и об анархизме заговорят, о переделке всего человечества по новому штату, так ведь это один же чорт выйдет, все тот же вопрос, только с другого конца. И множество, множество самых оригинальных мальчиков только и делают, что о вековечных вопросах говорят у нас в наше время"...

Психологическая условность „мальчишеской" темы в десятой книге романа находит себе новую художественную транскрипцию. Здесь уже фигурируют настоящие мальчики. И эта настоящая мальчишеская жизнь является отчасти карикатурой, отчасти пародией на мальчишескую психологию взрослых.

Какое же лицо имел в виду Достоевский, создавая этот пародийный диалог? Пародируя Гоголя в лице Фомы Опискина, Достоевский дает косвенный намек на пародию, влагая в уста своего героя упоминание о писателе: „Гоголь—писатель легкомысленный, но у которого бывают зернистые мысли"...[1]) Так и в данном случае у нас есть косвенное указание самого Достоевского на пародию:

— Ну где, ну где вы этого нахватались? С каким это дураком вы связались? — воскликнул Алеша.

— Помилуйте, правды не скроешь. Я, конечно, по одному случаю, часто говорю с господином Ракитиным, но ...Это еще старик Белинский то же, говорят, говорил.

— Белинский? Не помню. Он этого нигде не написал.

— Если не написал, то, говорят, говорил. Я это слышал от одного... впрочем, чорт...

— А Белинского вы читали?

— Видите ли... нет... я не совсем читал, но место о Татьяне, зачем она не пошла с Онегиным, я читал...

[1]) Ср. Ю. Тынянов. Достоевский и Гоголь. Изд. „Опояз". 1921. Стр. 46.

В этих фразах ключ к пародии. Очевидно, что пародируется не само лицо, а те психологические мотивы и мысли, которые высказываются этим лицом, и, с другой стороны, дается объяснение источника пародии. Из опубликованных в то время произведений Белинского нельзя было извлечь мыслей, аналогичных мыслям Коли Красоткина. „Он этого нигде не написал"... Однако, упоминание о Белинском не случайно. Значит, источник пародии надо искать в каком-то документе, тогда еще неизданном, но хорошо известном самому Достоевскому. Таким документом является знаменитое „Письмо Белинского к Гоголю": в нем — три темы, положенные в основу нами разбираемого диалогического фрагмента; мистика, вера в человечество и, наконец, личность Христа.

Укоряя Гоголя в мистицизме Белинский пишет: „Россия видит свое спасение не в мистицизме, не в аскетизме, а в успехах цивилизации, просвещения, гуманности"...

В духе этого рассуждения Коля Красоткин спешит сделать Алеше свои признания: — „Я слышал, вы мистик и были в монастыре. Я знаю, что вы мистик, но... это меня не остановило. Прикосновение к действительности вас излечит... С натурами, как вы, не бывает иначе".

— Что вы называете мистиком? От чего излечит? — удивился Алеша.

— Ну, там Бог и прочее.

— Как, да разве вы в Бога не веруете?

— „И вот почему — пишет Белинский — какой-нибудь Вольтер, орудием насмешки погасивший в Европе костры фанатизма и невежества, конечно, более сын Христа, плоть от плоти его и кость от кости его, нежели все наши попы, архиереи, митрополиты, патриархи. Неужели вы этого не знаете? Ведь, это теперь не новость для всякого гимназиста"...

Достоевский сейчас же пользуется случаем и влагает в уста гимназиста эти самые мысли о Вольтере:

— Можно ведь и не веруя в бога любить человечество, как вы думаете? Вольтер же не веровал в Бога, а любил человечество.

„Церковь же явилась иерархией — пишет Белинский — стало быть поборницей неравенства, льстецом власти, врагом и гонительницей братства между людьми — чем продолжает быть и до сих пор".

И Коля Красоткин повторяет за Белинским то же самое:

— Помилуйте, вы хотите послушания и мистицизма. Согласитесь в том, что, например, христианская вера послужила лишь богатым и знатным, чтобы держать в рабстве низший класс, не правда ли?"

Наконец, Белинский пишет: „Проводник кнута, апостол невежества, поборник обскурантизма и мракобесия, панегирист татарских нравов, что вы делаете"... „Что вы подобное учение опираете на православную церковь, это я еще понимаю: она всегда была опорою кнута и угодницей деспотизма; но Христа-то зачем вы примешали сюда! Что вы нашли общего между ним и какой-нибудь, а тем более православною церковью".

И гимназист Красоткин такого же мнения, как Белинский. Христос — по его представлению — ничего общего не имеет с церковью.

— „И если хотите — признается Коля — я не против Христа. Это была вполне гуманная личность, и живи он в наше время, он бы прямо примкнул к революционерам и, может быть, играл бы видную роль... Это даже непременно"...

Этой мысли, по крайней мере так прямо выраженной, в письме Белинского к Гоголю нет. Но зато она целиком взята из действительного разговора Белинского с Достоевским в 1845 году. В „Дневнике Писателя" за 1873 год Достоевский воспроизвел тогдашний диалог свой с Белинским.

Белинский говорил:

„...Поверьте же, что ваш Христос, если бы родился в наше время, был бы самым незаметным и обыкновенным человеком; так и стушевался бы при нынешней науке и при нынешних двигателях человечества.

— Ну, не-е-ет! — подхватил друг Белинского. (Я помню, мы сидели, а он расхаживал по комнате взад и вперед). — Ну, нет: если бы теперь появился Христос, он бы примкнул к движению и стал бы во главе его...

— Ну-да, ну-да,— вдруг с удивительною поспешностью согласился Белинский,— он бы именно примкнул к социалистам и пошел за ними".

Коля Красоткин спешит отрекомендоваться Алеше:

— Я социалист, Карамазов, я неисправимый социалист.

И про Белинского Достоевский пишет в „Дневнике писателя“: „Я застал его страстным социалистом, и он прямо начал со мною с атеизма“.

Итак, в основе анализируемого диалога лежит некоторая идеологическая и отчасти психологическая пародийность. Поводом для этой пародийности послужило письмо Белинского к Гоголю и личные воспоминания о Белинском самого Достоевского. Во избежание недоразумений приходится подчеркнуть, что ни биографической,ни стилистической пародии в указанном, диалоге нет, по крайней мере в том смысле, как это есть например, в пародии на Тургенева в „Бесах“, однако, и в нашем случае совпадения любопытны и — я полагаю — неслучайны. Так в последние годы Белинский, как известно, придавал чрезвычайное значение естествоведению,— и Коля Красоткин заявляет, что он „всемирную историю не весьма уважает“... „Изучение ряда глупостей человеческих и только. Я уважаю одну математику и естественные“... Белинский, как известно, худо знал иностранные языки, и Достоевский, повидимому, неслучайно заставляет Алешу спросить Колю: „А вы разве читали Вольтера?“ На что Коля отвечает: „Нет, не то, чтобы читал... Я, впрочем, Кандида читал в русском переводе“...

Наконец, последним моментом при определении пародийности диалога приходится признать тот общий самонадеянно-торопливый азартный тон его, который в известной мере характерен и для прославленного письма Белинского, что дало повод Гоголю написать в своем, неотправленном, впрочем, адресату ответе: „Но какое невежество! Как дерзнуть с таким малым запасом сведений толковать о таких великих явлениях!“ И далее: „Опомнитесь, куда вы зашли! Вольтера называете оказавшим услугу христианству и говорите, что это известно всякому ученику гимназии. Да я, когда был еще в гимназии, я и тогда не восхищался Вольтером. У меня и тогда было настолько ума, чтобы видеть в Вольтере ловкого остроумца, но далеко не глубокого человека“... И, наконец, — „Нельзя, получив легкое журнальное образование, судить о таких предметах“...

Здесь уместно вспомнить не совсем безразличную болтовню Степана Трофимыча: „В сорок седьмом году,— рассказывал он,— Белинский, будучи за границей, послал к Гоголю известное письмо, и в нем горячо укорял того, что тот верует „в

какого-то Бога". Entre nous soit dit, ничего не могу вообразить себе комичнее того мгновения, когда Гоголь (тогдашний Гоголь!) прочел это выражение и... все письмо"... (Соч., стр. 47).

II

Фрагмент диалога из романа „Братья Карамазовы", нами рассмотренный, до сих пор не привлекал к себе внимания исследователей. Впрочем, один литератор в своей книге „Белинский в оценке его современников", сопоставляет Колю Красоткина с мнением Белинского [1]). К сожалению, исследователь не заметил ни пародийности этой фразы, ни сарказма Достоевского. Он все принял за „чистую монету" и даже порадовался за Достоевского и Белинского, усмотрев в этой цитате свидетельство писателя в пользу своего идейного противника. Прежде, мол, Достоевский писал о том, что Белинский „ругал ему Христа", а теперь, под конец жизни, должен был признать, что критик был ко Христу благосклонен, называя его „гуманной личностью". Когда дело идет о „христианском мифе" и об отношении к нему того или иного художника, мы обязаны в качестве исследователей, считаться с тем фактом, что для Гоголя, Достоевского и многих других христианский миф был не фикцией, а живою реальностью. Так и в данном случае, мы, конечно, не в состоянии будем дать правильное освещение рассмотренному нами диалогическому фрагменту, как бы тонко и детально ни описывали мы композицию этого отрывка, его стиль, диалектические особенности и проч., и наше описание останется мертвым материалом и не приобретет никакой научной ценности, пока мы не не найдем в приемах писателя, напр., в приеме пародийности, того внутреннего мотива, которым определяется единство художественного произведения и которое предопределяется известным мифом.

Итак, постараемся открыть эти внутренние мотивы, понудившие Достоевского и на этот раз прибегнуть к пародийному приему и к приему сарказма. Сарказм направлен против Белинского. У Достоевского, как известно, первая встреча с Белинским произошла в мае месяце 1845 года. Затем следует ряд свиданий. Осенью Белинский еще дружески относится к Достоевскому. Весною 1846 года Достоевский готовил для

[1]) С. Ашевский. „Белинский в оценке его современников". СПБ. 1911. Его же статья в Мире Божием. 1904, №1, стр. 197—239.

альманаха Белинского две повести „Сбритые бакенбарды“ и „Повесть об уничтоженных канцеляриях“,— до нас не дошедшие. В это время Белинский выехал из Петербурга в Москву и на Юг. Встреча с Достоевским в октябре была, повидимому, не очень дружеская, хотя отношения между писателями и еще не прерваны. Достоевский писал тогда: „Это такой слабый человек, что даже в литературных мнениях у него пять пятниц на неделе“. (Биогр., 58).

В начале 1847 года, по словам Достоевского в его показаниях Следственной Комиссии, у него произошла с Белинским размолвка „из-за идей в литературе и о направлении литературы“, перешедшая скоро в „формальную ссору“. (Петраш., 90). В мае 1847 года Белинский уехал за границу. 3 июля написано им знаменитое „Письмо к Гоголю“. В сентябре он вернулся в Россию. Его отношения к Достоевскому к этому времени вполне определились. В письме к П. В. Анненкову он сообщает, что повесть „Хозяйка“—„пошла, глупа и бездарна“. В феврале 1848 года в письме к тому же корреспонденту он пишет: „Надулись же мы[1]), друг мой, с Достоевским гением“ 28 мая 1848 года Белинский умер.

Итак, знакомство Достоевского с Белинским продолжалось всего только два года с большими перерывами. Белинский, как мы знаем, за время своей литературной деятельности несколько раз менял свои идейные позиции. Какой же был Белинский в эти годы 1845 и 1846? Ему тогда было лет тридцать пять. Он уже пережил „шеллингианство“, „фихтеанство“, „гегелианство“ и, наконец, увлекся французами-рационалистами и социальными утопистами. Вся эта идейная эволюция сопровождалась у Белинского большими сердечными и умственными потрясениями, но от этого не менялась сущность его духовной натуры.

Очень легко, разумеется, доказать—как это сделал один критик-импрессионист, что Белинский был просто необразованный человек, что его кустарная философия и его сведения о Шеллинге, Фихте, Гегеле, полученные из вторых рук, были поверхностны, а иногда и вовсе неточны, что даже вкус его был весьма сомнителен—ведь, он однажды объявил, что Данте

[1]) По другому чтению — „Вы“.

не поэт и вторую часть „Фауста“ с легким сердцем называл галиматьей... Но дело, конечно, не в этом. Можно не штудировать прилежно немецких метафизиков, ошибаться в оценках величайших произведений искусства—и все же быть значительным человеком. Белинский был значителен.

Он был значителен, потому что в нем никогда не умирала необычайно страстная жажда истины. Вопрос о жизни и смерти, о смысле бытия и особливо нравственная проблема—все это для него не было теорией, идиологией: все это он переживал, как тему его собственной жизни. Белинский был значителен. И дело не в том, что знания его были поверхностны, а в том, что у него не было того внутреннего опыта, который следовало бы назвать историческою или мифологическою памятью.

Белинский как бы покинул „отчий дом“ истории и медлил в него вернуться. С утратою „исторической памяти“ у человека является потребность в новом „доме“, в новом крове. Мечта об этом доме возникает обычно, как некая утопия. Как раз ко времени знакомства Белинского с Достоевским наше общество жадно зачитывалось французами-утопистами.

„Эти двигатели человечества“—сообщает Достоевский в „Дневнике“ за 1873 год—„были тогда все французы: прежде всех Жорж-Занд, теперь совершенно забытый Кабет, Пьер Леру и Прудон, тогда еще только начинавший свою деятельность. Этих четырех, сколько припомню, всего более уважал тогда Белинский“. („Дн.“, стр. 161).

Социалистами-утопистами увлекся, как известно, и Достоевский, но Белинский увлекся ими иначе. Белинский был безоружен. Он ничего не мог противопоставить социальной утопии и, приняв ее без критики, немедленно сделался адептом и пропагандистом утопических идей.

Мы знаем, что противопоставил этим идеям Достоевский, но у Белинского не было за душою ничего, кроме совершенно искренней и страстной жажды во что бы то ни стало благополучно устроить человечество, которое—по его представлению—напрасно прожило тысячелетия, пока не явились Жорж-Занд со своими романами и Этьен Кабе со своим „Путешествием в Икарию“. История человечества казалась Белинскому каким-то недоразумением. Он мог с совершенной убежденностью

сказать, как Коля Красоткин—„всемирную историю не весьма уважаю". И спроси Белинского какой-нибудь простец, как Колю: „Это всемирную-то историю-с?"—вероятно, Белинский на этот простодушно-испуганный вопрос ответил бы так же, как гимназист: „Да, всемирную историю. Изучение ряда глупостей человеческих, и только"... („Бр. Кар.", стр. 67).

Как известно, в своей философскоисторической концепции, Белинский не был самостоятелен. На него влияли то Станкевич, то Бакунин, то иные... Вот почему восклицание Алеши по адресу Коли Красоткина: „Ах, я знаю, где это вы прочли, и вас непременно кто-нибудь научил!"—следует отнести к уже отмеченной нами пародийности диалога. Белинский—по представлению Достоевского—был не „вечным студентом", а „вечным гимназистом", „русским мальчиком". К той же пародийности возможно отнести рассказ Алеши об одном заграничном немце, жившем в России. Немец, будто бы написал, что если показать русскому школьнику карту звездного неба, о которой он до сих пор не имел никакого понятия, и он завтра же возвратит вам ее исправленную. Белинский был в положении этого „русского школьника".

Идеи, которые волновали Белинского, были непрочные идеи, не органические. В самом деле, в 1839 году он пишет статью во славу русского самодержавия.—„Бородинская годовщина"; в 1845 году страстно приветствует социализм; в начале 1847 года пишет Боткину о „социалистах, этих насекомых, вылупившихся из навозу, которым завален задний двор гения Руссо". Я при этом пропускаю крепкий эпитет, прилагаемый Белинским к социалистам, по чрезвычайной непристойности этого эпитета... Летом того же года он пишет своему корреспонденту, что прочел книгу Луи Блана, „прескучную и препошлую"... „Буржуазия у него еще до сотворения мира является врагом человечества"... „Ух, как глуп—мочи нет"—15 февраля 1848 года Белинский пишет П. В. Анненкову: „Когда я в спорах с вами о буржуазии, называл вас консерватором, я был осел в квадрате, а вы были умный человек. Вся будущность Франции в руках буржуазии, всякий прогресс зависит от нее одной"... В этом же письме Белинский называет Луи Блана „дураком, ослом и скотиной". Прочитав „Исповедь" Руссо, которого, раньше не

читая, он называл гением, Белинский „возымел сильное омерзение к этому господину"... „Он так похож на Достоевского"...

Эта куча противоречий вовсе, однако, не доказывает ничтожества Белинского. Чем-то все-таки Белинский был значителен. Но чем же? Не тем ли, что, несмотря на всю эту лихорадочно-торопливую умственную деятельность, в душе у этого человека постоянно горела какая-то мучительная жажда социальной справедливости. Белинский был воистину „алчущий и жаждущий правды". И эта жажда определяла его духовное лицо.

Тот спор, который возник, кажется, в 1913 году по поводу статьи критика-импрессиониста, пытавшегося развенчать Белинского, весьма поучителен. Аргументы для развенчивания были достаточные. На первый взгляд все очень убедительно: какой же в самом деле Белинский „великий критик", когда для него народная поэзия — не более как „дубоватые материалы"; когда он Пушкина то бранит, то хвалит за одни и те же произведения; когда Соллогуб для него „поглубже Бальзака", а Гоголя он ставит „не ниже Купера"... Сомнителен как-будто Белинский и как публицист, ибо трудно объяснить то, что начал он свою литературную деятельность с хвалы самодержавию и кончил тем, что все свои надежды возложил на великодушие Николая Первого, а с 1841 до 1846 года, значит, примерно пять лет был чуть ли не революционером по своим убеждениям. Летом 1841 года Белинский писал Боткину: „Я начинаю любить человечество по-маратовски: чтобы сделать счастливую малейшую часть его, я, кажется, огнем и мечом истребил бы остальную"...

И вот, несмотря на все эти красноречивые факты, правда была не на стороне импрессиониста, пытавшегося очернить Белинского, а на стороне ревнителей легенды о Белинском. Легенда о нем сложилась не случайно. Белинский дал для нее материал. Он был значителен ни своими идеями, ни своими критическими суждениями, ни публицистикой своей, а фактом своего бытия. Он был значителен, как яркий и типичный выразитель особого рода психологии. Я бы определил эту психологию, как „утопическую" в своих чаяниях и революционно-отрицательную по отношению к культуре.

Именно в этом аспекте Достоевский увидел Белинского. Припомним обстоятельства, при которых встретились эти необыкновенные люди.

Дворянин по происхождению, а по своему положению литератор-пролетарий, Достоевский, оторванный от устойчивых бытовых начал, склонен был тогда к утопизму не менее Белинского. Он был тоже мечтателем. Однако, его отношение к истории и к культуре было иное, не такое, как у Белинского. Только одно их связывало — социальная утопия. Потрясающий крик о социальной несправедливости слышен на каждой странице „Бедных людей". Немудрено, что Белинский, в ту пору страстный социалист, с восторгом приветствовал роман Достоевского.

П. В. Анненкову критик, увлеченный повестью, так и сказал: „Подумайте, это первая попытка у нас социального романа"...

Всем известен рассказ о том, как Григорович понес только что написанный Достоевским его первый роман Некрасову, как они просидели за этим романом всю ночь, восхищаясь и плача от умиления, как они в четыре часа утра разбудили Достоевского, спеша поздравить его со славою, в которую они поверили, предвосхитив мнение Белинского. Итак, первый литературный опыт Достоевского был социальный роман. Он не мог бы его написать, если бы все вокруг него не было проникнуто одной покоряющей идеей, одним страстным инстинктом, одною к единой цели устремленною волею. Идеи, инстинкты и воли художников, мыслителей, социологов, моралистов, политиков и вообще всех неравнодушных к миру людей в эту эпоху сосредоточены были на одной теме — социальной несправедливости. Все это движение совпало с процессом материального оформления и психологического самоопределения новых социальных сил, явившихся на арене истории [1]).

В России также явились тогда новые общественные силы и новые люди. Одним из таких людей был Белинский. Это был канун февральской революции. „Все эти тогдашние новые идеи — писал Достоевский в 1873 году — нам в Петербурге ужасно нравились, казались в высшей степени святыми и нравственными и, главное, общечеловеческими, будущим законом

[1]) См. В. Л. Комарович. Юность Достоевского. Былое. 1924. № 23. стр. 3—43 и мою статью „Достоевский и утопический социализм". — „Каторга и ссылка". 1929 г. Февраль—Март.

всего без исключения человечества. Мы еще задолго до Парижской революции 48 года были охвачены обаятельным влиянием этих идей. Я уже в 46 году был посвящен во всю правду этого грядущего обновления мира и во всю святость будущего коммунистического общества еще Белинским"...

Еще ранее на тех же страницах „Дневника писателя" Достоевский писал: „Белинский был по преимуществу не рефлективная личность, а именно беззаветно восторженная, всегда и во всю его жизнь. Первая повесть моя „Бедные люди" восхитила его"... „В первые дни знакомства, привязавшись ко мне всем сердцем, он тотчас же бросился с самою простодушною торопливостью обращать меня в свою веру. Я нисколько не преувеличиваю его горячего влечения ко мне, по крайней мере в первый месяц знакомства. Я застал его страстным социалистом".

И сам Достоевский весь был охвачен потоком тех же идей. Впрочем, миросозерцание Достоевского в ту пору еще далеко не установилось. Но уже и тогда было в нем нечто, чего Белинский принять никак не мог. Да и едва ли он мог это нечто понять. Впоследствии сознательно, а тогда еще бессознательно Достоевский верил в исключительность и несоизмеримость ни с чем иным личности Христа. Он верил, что факт появления Христа в истории есть факт особого значения, ни с чем не сравнимый. Ему казался этот факт столь необычайным, что он готов был пожертвовать даже логикою и какими угодно приобретениями социальной культуры, если бы от него потребовали отречься от этого его внутреннего опыта.

„Я застал его страстным социалистом — пишет Достоевский о Белинском — и он прямо начал со мной с атеизма. В этом много для меня знаменательного — именно удивительное чутье его и необыкновенная способность глубочайшим образом проникаться идеей... Интернационалка, в одном из своих воззваний, года два тому назад, начала прямо с знаменательного заявления „мы прежде всего общество атеистическое", т. е. начала с самой сути дела; тем же начал и Белинский".

„Тут оставалась, однако, сияющая личность самого Христа, с которою труднее всего было бороться. Учение Христово он, как социалист, необходимо должен был разрушить, называя

его ложным и невежественным человеколюбием, осужденным современною наукою и экономическими началами, но все-таки оставался пресветлый лик богочеловека, его нравственная недостижимость, его чудесная и чудотворная красота. Но в беспрерывном неугасимом восторге своем Белинский не остановился даже и перед этим неодолимым препятствием"...

— „Да знаете ли вы,— взвизгивал он раз вечером (он иногда как-то взвизгивал, если очень горячился), обращаясь ко мне: — знаете ли вы, что нельзя насчитывать грехи человеку и обременять его долгами и подставными ланитами, когда общество так подло устроено, что человеку невозможно не делать злодейства, когда он экономически приведен к злодейству, и что нелепо и жестоко требовать с человека того, чего уже по законам природы не может он выполнить, если бы даже захотел"...

Здесь, в „Дневнике писателя" стоит три точки. По условиям тогдашней цензуры Достоевский не мог точнее изложить этот странный разговор, но в письме к Страхову в 1871 году Достоевский рассказывает о том, как Белинский ругал при нем Христа. Тогда становится понятным дальнейший диалог, написанный Достоевским.

—„Мне даже умилительно смотреть на него,—прервал вдруг свои ядовитые восклицания Белинский, обращаясь к своему другу и указывая на меня:— каждый-то раз, когда я вот так-то помяну Христа, у него все лицо изменяется, точно заплакать хочет"...

А на следующей странице „Дневника" Достоевский приписывает: „В последний год его (Белинского) жизни я уже не ходил к нему. Он меня не взлюбил, но я страстно принял тогда все учение его"...

Итак Достоевский страстно принял тогда учение его, т. е. социализм Белинского, и в то же время не мог отказаться от „сияющей личности Христа", и каждый раз лицо его, Достоевского, искажалось от страдания, когда при нем ругали Галилеянина. Значит, тогда уже, в средине сороковых годов, Достоевский усматривал в революции антиномичность, и ее проблема была для него прежде всего проблемою религиозною.

Для нас, в связи с темою об отношении Достоевского к Белинскому, важно установить, что в 1846 году, при всей

незрелости своей религиозной концепции, Достоевский был, однако, тверд относительно личности Христа. То что свидетельство об этом относится к позднейшему времени, нисколько не колеблет нашей уверенности, что „опыт Христа" у Достоевского уже тогда, в сороковые годы, был вполне реален. Едва ли у нас есть основание сомневаться в этом. Для этого надо заподозрить правдивость самого Достоевского. Выдумать такого диалога с Белинским нельзя. Приписывать художнику чудовищную ложь с нашей стороны было бы по меньшей мере не психологично. Оставаясь в пределах объективной науки, мы не рискуем вступить на путь личного психологического домысла. У художника в сороковые годы не было еще вполне сложившегося религиозного мироотношения, но личность Христа была для него и в эту пору реальностью, живою и необычайною.

Этот „христианский миф" о воплотившемся Боге, распятом и воскресшем, был не только достоянием души Достоевского, но и тем фактом, который определил все творчество Достоевского, начиная с „Бедных людей" и кончая „Братьями Карамазовыми". Нельзя понять до конца ни одного романа Достоевского, не считаясь с этим мифом, который для художника никогда не был и не мог быть отвлеченным началом или исторической фикцией. Для Достоевского этот миф был реальностью.

В мою сегодняшнюю задачу не входит сводка всех отзывов и упоминаний Достоевского о Белинском, тем более, что это уже было сделано до меня [1]). Напомню только, что Достоевский неоднократно возвращался к теме Белинского. Им даже была приготовлена в 1857 году особая статья о Белинском, к сожалению утраченная.

Противоречия в отзывах Достоевского понятны. Они объясняются не только хронологически и биографически, как это очевидно, напр., при сравнении ранних писем к брату с позднейшими письмами к Майкову или Страхову, но и принципиально. Достоевский всегда относился к Белинскому анти-

[1]) См. С. Ашевский. „Белинский в оценке его современников". СПБ. 1911 и его же статья „Достоевский и Белинский". Мир Божий. 1904. янв., стр. 197—239. См. еще В. Комарович. Достоевский и шестидесятники. Совр. Мир. 1917, № 1.

номически. Он не впадал в дурное противоречие с самим собою. Он не хулил Белинского по мотивам внешним. Достоевский, напротив, признавал в Белинском „удивительное чутье и необыкновенную способность глубочайшим образом проникаться идеей". И вот эта способность Белинского доводить каждую идею до ее предела и понуждала Достоевского снова и снова возвращаться к той же теме. Ведь, он и сам признавался, что всегда склонен доходить до „черты". Свидания с Белинским произвели на художника сильнейшее впечатление,— того же нельзя, повидимому, сказать о статьях критика. О них Достоевский почти не упоминает. Это вполне понятно. Личность Белинского (это видно из его писем) была гораздо выразительнее, чем его статьи. Но мало этого. Образ Белинского запечатлелся в душе Достоевского именно таким, каким он был в 1845 и 1846 гг. Достоевский не знал, что в конце 1846 года Белинский уже разочаровался в социальном утопизме и охотно именовал социалистов „ослами". Зато сам Достоевский, как известно, применил социалистические идеи к жизни, примкнул к тогдашним пропагандистам и пошел за эти идеи на эшафот и каторгу. Прошли года — а непостоянный и зыбкий Белинский все еще был для Достоевского в его воспоминаниях „страстным социалистом".

Эта ошибка Достоевского вовсе не умаляет, однако, внутреннего смысла их столкновений. Есть нечто более важное, чем всяческие мнения вообще. Важнее и значительнее характеры людей, природа их духовных организаций, их культурно-психологическая типичность. Сравнительная характеристика Белинского и Достоевского в этом плане дает ключ к пониманию их духовной встречи и борьбы и, между прочим, позволяет нам разгадать те мотивы, которые положены были художником в основание замеченной нами пародийности в диалоге Коли Красоткина с Алешей Карамазовым.

Не удивителен ли самый факт, что художник продолжает полемику с ушедшим из этого мира человеком! Мало того, что он пишет о нем страстно и взволнованно, как о живом, своим друзьям: Белинский предносится его воображению даже тогда, когда он создает свое величайшее художественное творение „Братья Карамазовы".

В 1871 году Достоевский писал Страхову из Дрездена: „Я обругал Белинского более, как явление русской жизни, нежели лицо. Это было самое смрадное, тупое и позорное явление русской жизни. Одно извинение—неизбежность этого явления". И далее: „Вы никогда его не знали, а я знал и видел, и теперь осмыслил вполне. Этот человек ругал мне... (Христа), а между тем никогда он не был способен сам себя и всех двигателей всего мира, сопоставить со Христом для сравнения. Он не мог заметить того, сколько в нем и в них мелкого самолюбия, злобы, нетерпения, раздражительности, подлости, а, главное, самолюбия. Он не сказал себе никогда: что же мы поставим вместо него? Неужели себя, тогда как мы так гадки? Нет, он никогда не задумался над тем, что он сам гадок; он был доволен собою в высшей степени, и это была уже личная смрадная, позорная тупость.— Вы говорите, он был талантлив. Совсем нет, и, Боже! как наврал о нем в своей статье Григорьев. Я помню мое юношеское удивление, когда я прислушивался к некоторым чисто художественным его суждениям"... (Биогр. 1888. Стр. 312-313).

Таковы были мнения Достоевского о Белинском в интимных признаниях. Здесь Достоевский не был озабочен сохранением правильной перспективы. В „Дневнике писателя", мы знаем, он был осторожнее. Но именно это интимное признание для нас важнее всего. Здесь крайнее, предельное заострение той темы, которая в конечном счете понудила Достоевского создать свой пародийный диалог.

Георгий Чулков.

СРАВНЕНИЯ В РАННИХ ПОВЕСТЯХ ДОСТОЕВСКОГО

Закономерно ли произведение анализа над одним элементом стиля, изъятым из целой стилевой системы, которую представляет собою всякое художественное создание? Если видеть в данной системе нечто производное, а не самодавлеющее, если рассматривать литературный стиль, как продукт психоидеологии того или иного класса в известный момент его развития, то ответ получится положительный. Факторы, определяющие всю стилевую систему, являются определяющими и для каждого из ее элементов в отдельности, будь то тематика, композиция или орнаментика. Желая социологически осмыслить стиль данного автора мы можем рассматривать совокупность его литературных приемов, но мы можем остановить свое внимание и на каждом приеме в отдельности. Конечно в своем взаимодействии, органически спаянные в произведении, все стилевые элементы делаются более выразительными и красноречивыми, но и в изолированном виде они не перестают нам говорить о том же, о чем говорит и целое произведение или даже все произведения данного автора.

Не все элементы стиля в одинаковой степени доступны для такого изолированного изучения. Образы, которые составляют как бы стилевой стержень произведения, легче могут быть отделены при анализе; приемы композиции, синтактики и стилистики (в узком смысле слова) изолировать труднее. Но из всех элементов стилистики с р а в н е н и е занимает в данном случае особенно выгодное место. Сравнение — это микрокосм, в котором, как солнце в капле воды, отражается макрокосм,— все произведение и даже все творчество данного писателя. В сравнении в миниатюре мы найдем все элементы стиля в целом. В нем есть свои образы, своя тематика, своя композиция, синтаксис, орнаментика. Все эти части берут свое начало в тех же факторах действительности и проходят через

ту же творческую работу авторского сознания, как и все изучаемое произведение, взятое целиком.

Именно эти соображения побуждают особенно тщательно заняться анализом сравнений и позволяют из их сравнительно небольшого материала сделать выводы, имеющие некоторое значение для изучения стиля всего творчества Достоевского.

Предпошлем нашей работе несколько слов о материале, который был обследован и о методах, при помощи которых он обследовался. Нами были обследованы все ранние повести Достоевского (до ссылки в Сибирь) как в их первых, так и окончательных редакциях. В качестве вспомогательного материала привлекались сравнения из ранних фельетонов Достоевского (40-ые годы) и оригинальные сравнения, внесенные Достоевским в перевод „Евгении Гранде" Бальзака. Выводы, полученные из наблюдений над ранним периодом творчества, проверены материалом, взятым из зрелого периода, а именно наблюдениями над сравнениями „Преступления и наказания". Как сравнения повестей, так и сравнения в указанном романе выделены, классифицированы и подсчитаны все до одного, что позволяет при выводах давать наиболее очевидные цифровые данные и отношения. Но описательно-статистический прием, использованный в данной работе, является лишь средством для более точного и научного утверждения основных выводов работы, цель которой лежит в объяснении данного стилевого примера, а также и в освещении до известной степени творчества Достоевского в целом. Наиболее важными в этом отношении вопросами, которые должна решить предлагаемая статья, будут следующие: какой материал использовал Достоевский для сравнений, когда он им пользовался и с какой целью, т. е. какова функция сравнений в контексте произведения. Формальных особенностей сравнений Достоевского мы коснемся бегло, в виду того, что этот анализ менее всего пригоден для нашей цели.

На тысячу слишком страниц текста[1]) ранних повестей Достоевского приходится около 400 сравнений, что предста-

[1]) Мы пользовались собр. соч. Д-го изд. „Просвещения" т. I, II и часть III; ссылки даны всюду на это издание, при чем введены следующие сокращения названий повестей: „Бедные люди"—Б. Л.; „Двойник"—Дв.; „Господин Прохарчин"—Прох.; „Слабое сердце"—С. с.; „Хозяйка"—Х.; „Белые

вляет довольно внушительную цифру, но не исключительную. В произведениях Гоголя и Некрасова, напр., исследователи находят большее процентное отношение сравнений к размеру текста[1]), чем мы это видим у Достоевского. Обилие сравнений в стиле молодого Достоевского мало ощутительно для читателя прежде всего потому, что огромное число их относится к кратким сравнениям, в которых параллельная часть[2]) выражена одним,двумя словами. Такие сравнения почти не задерживают внимания, в особенности, если они представляют собою традиционные, ходовые выражения, как напр.: побледнел, как. платок; стоял, как громом пораженный; лукав, как кошка, и т. п. Они составляют 0,7 всего количества сравнений. Сравнения распространенные, где параллельная часть выражена одним простым предложением или сопровождается одним придаточным, составляют 0,2 всего количества сравнений. Примером могут служить следующие сравнения: „Вздрогнул так, как будто поймал на своей голове мышь или другого какого-нибудь дикого зверя" (Ч. Ж. 226); или: „Так вы тогда у меня улетите, как пташка из гнездышка, которую совы-то эти хищные птицы заклевать собрались". (Б. Л. 113). Периодические сравнения[3])

ночи"—Б. Н.; „Ползунков"—Пол.;—„Чужая жена" и т. д.—Ч. Ж. „Неточка Незванова„—Н. Н.; „Маленький герой"—М. Г.; „Честный вор"—Ч. В.; „Елка и свадьба"—Е. С.; „Преступление и наказание" также цитируется по изд. „Просвещение" т. 8 и 9.

[1]) О. Мандельштам: „О характере Гоголевского стиля". С. В. Шувалов „К поэтике Некрасова" („Свиток" I, стр. 135—148).

[2]) В сравнении мы условимся различать две части, кот. назовем о с н о в н о й и п а р а л л е л ь н о й. Основной будем называть ту часть, для которой подыскивается сравнение, параллельной — ту, которая служит пояснением для первой; напр., „у т р о м б ы л а н е б о л ь ш а я и з м о р о з ь", о с н о в н а я ч а с т ь „К а к б у д т о с к в о з ь с и т о с е я л о" п а р а л л е л ь н а я ч а с т ь. С. В. Шувалов называет эти части сравнения „основным" и „второстепенным" предметом, В. Дьяконов („Сравнения Тургенева", „Тургенев и его время" I 1923) называет их — „значение" и „образ". Существуют и другие термины для обозначения тех же понятий, но все они условны и необязательны.

[3]) С. В. Шувалов вместо подразделения на краткие и периодические сравнения предлагает различать „собственно сравнения" от „сопоставлений", В. Ф. Переверзев („Творчество Гоголя") различает периодические сравнения. умещающиеся в пределах от точки до точки, от сравнений эпических, выходящих за эти пределы. Мы вводим три категории сравнений руководствуясь относительной длиной параллельной части.

составляют всего 0,1 всех сравнений, при чем очень редки случаи, когда параллельная часть отделяется от основной точкой. Примеры периодических сравнений не слишком длинных: „Губы свежие, как свежа утренняя роза, только что успевшая раскрыть с первым солнцем свою алую ароматичную почку, на которой еще не обсохли холодные крупные капли росы". (М. Г. 244). Или сравнение, отделенное точкой: „Глаза голубые, как небо. Так иной раз засмотришься на голубое небо и чувствуешь, что готов пробыть целые часы в сладостном созерцании, и что свободнее, спокойнее становится в эти минуты душа, точно в ней, как-будто в тихой пелене воды, отразился величайший купол небесный" (Н. Н. 167). Ниже, говоря о связи сравнений Достоевского с различными литературными традициями, мы укажем специфический характер его периодических сравнений, роднящий его с сентиментально-риторической прозой Карамзина и Жуковского. Тогда же нам придется говорить о значении „накопления сравнений" (несколько параллельных частей при одной основной). Таких случаев в нашем материале 17, при чем 7 из них приходится на „Неточку Незванову". Краткий пример накопления сравнений: „Деревья мелькают из тумана, как великаны, как безобразные, страшные привидения" (Б. Л. 132).

В огромном большинстве сравнений у Достоевского, как и у других современных ему писателей (напр., у Тургенева и Некрасова), основная и параллельная части соединяются союзом как, до тридцати случаев — союзом словно (особенно часто в „Хозяйке", где есть сознательная стилизация под народную речь), несколько случаев с союзом точно, как-будто, подобно. Есть сравнения, выраженные творительным падежом, переходящие в простую метафору („чего ты такой совой сидишь" Ч. В. 279), сравнительной степенью прилагательного и другие формы соединений. Особо надо отметить сравнения, соединенные посредством выражений — „можно сравнить", „если позволят сравнение", „напоминает", „похож", „походил". Двадцать пять таких сравнений относятся почти исключительно к развернутым, периодическим сравнениям.

Порядок следования частей в сравнениях у Достоевского обычный для русской речи. Преимущество за постпозитив-

ными сравнениями (параллельная часть следует за основной); их 0,9 всего количества, тогда как препозитивных всего 0,1 и все они краткие. Обычная же форма распространенных сравнений следующая: за основной частью в форме воспоминания, сопоставления или уподобления следует развитая параллельная часть.

Таковы наблюдения над внешним видом, формой построения сравнений у Достоевского; перейдем теперь к тому, что составляет их материю. Из каких областей черпал Достоевский образы, выведенные в параллельной части сравнений, и что вскрывает нам использованный им материал?

Наибольшее количество сравнений почерпнуто из жизни человека, из мира его физических и психических переживаний. Следующее место по количеству занимают сравнения с вещами, почти столь же обильные, как сравнения, имеющие своим об'ектом человека. Третье место занимают сравнения с животным миром во всех его разновидностях, от млекопитающегося до насекомого; четвертое — различные явления природы, куда нами отнесены многочисленные сравнения с огнем; пятое — растительный мир; шестое — сравнения, почерпнутые из литературных источников и седьмое, незначительное по количеству место — сравнения, где в параллельной части имеет место понятие отвлеченное. Приблизительно отношение между указанными группами можно представить ввиде следующей пропорции: I : II : III : IV : V : VI : VII = = 10 : 9 : 6 : 4 : 3 : $1^1/_2$: 1.

Первая группа не только больше количественно, но она и качественно сильно разнится от других. Именно к ней относится большинство распространенных и периодических сравнений. Параллельная часть сравнения в этой группе очень часто дает широко развернутый образ, рисуя иногда чрезвычайно конкретно целую картину быта или сложного душевного переживания человека. Бытовые сравнения резко обозначают социальную принадлежность лица, данного на фоне быта: здесь мы встречаем светскую деву, раздраженную на вчерашний бал („Петерб. летопись", стр. 45)[1]), баловня сынка, у которого в провинции богатый и простоватый папенька — поме-

[1]) Фельетоны Д-го 1847 г. озаглавленные „Петербургская летопись", цитируем по изд. „Эпоха" 1922 г. и далее сокращаем это название — П. Л.

щик (П. Л. 56—57), проигравшегося солидного семьянина (П. Л. 45), статского советника и канцеляриста (Дв. 221), пасторских дочек (М. Г. 243), повесу-проказника (М. Г. 270 — Дв. 328), нищего, вымаливающего грош у прохожего (Дв. 272), благородного нищего, не умеющего еще как следует протягивать руку за подаянием (Дв. 27), бедняка, одевшегося по необходимости в чужое платье и страдающего от этого (Дв. 269), уличного шарманщика, дающего на улицах представления кукольного театра (Пр. 441) [1]). Все образы типично-городские, взятые из разных социальных слоев населения. Без социального фона, исключительно интересуясь душевным состоянием человека, Достоевский привлекает в распространенных сравнениях следующие образы: чахлой, незаметной девушки, внезапно на мгновение похорошевшей, изменившейся под действием какой-нибудь радостной причины (Б. Н. 308), человека, стоящего над бездной и падающего в нее (Дв. 246), человека навсегда покидающего родной дом для неизвестного будущего, (Н. Н. 196), больного впервые вставшего с постели после болезни (Х. 8), отшельника, из пустыни попавшего в шумный город (Х. 6), гостеприимного хозяина (М. Г. пер. ред. 83), старца, отдающегося воспоминаниям (М. Г. пер. ред. 84), голодного, которому дали есть (Х. 7).

В более кратких сравнениях привлекаются образы, типичные для народных сравнений: брат и сестра (Х. 26), сын родной (Ч. В. 279, 281), братья родные (Дв. 276), отец (В. Л. 111), мужик в беде (Ч. В. I ред. 41), девка покинутая, „что рукавом слезы утирает“ (Х. 103), раскрасневшаяся „душа красна девица“ (Х. 78). Кроме того кратко в сравнениях упоминаются друзья, любовники, поэт, фантазер, фланер, лунатик.

Сравнения, не рисующие целого образа человека, а лишь привлекающие для сравнения частное его физическое или психическое состояние в большинстве кратки, мало оригинальны, но настолько многочисленны и однообразны каче-

[1]) Сюда же можно отнести конкретный образ хитрого еврея-торгаша, навязывающего свой товар пану (П. Л. 55), и характерные сравнения встречающиеся в переписке Достоевского. В изд. 1883 г. стр. 58: „Некрасов отделывался, как жид, у которого крадут деньги“; стр. 69: „Жду их (От. Зап.) как эпохи, как соскучившийся помещик в провинции“.

ственно, что составляют характерную часть сравнений Достоевского. Перечислим те физические состояния человека, которые использует Достоевский для сравнений: Сморщась, как бедняга, которому наступили нечаянно на мозоль (Дв. 187); подбирая под себя на бегу свои пятки так, как-будто бы бежал босиком по раскаленной плите (Пр. 446); как-будто кипятком обваренный, отступая назад (Ч. Х. 217); вздрогнул, как-будто обжегшись (М. Г. 275); как вкопанная (Н. Н. 94, 212, Дв. 243); как-будто забитый какой-нибудь (Б. Л. 52); как прикованный (Дв. 237); как будто застывши или окаменевши (Пр. 430); как ошеломленная, как погибший (Н. Н. 140); как-будто молнией пораженный (Дв. 243); словно громом пораженный (Дв. 248); как пораженный громом (Н. Н. 67, 221) как потерянная, как пораженная громом (Н. Н. 212); как мертвый, мертвая (Х. 57, Н. Н. 123, Ч. В. I ред. 48, Б. Н. 341); как убитый (Б. Л. 60); как-будто ножом его ударили в сердце (Х. 28); словно ножом полоснуло по сердцу (Ч. В. 268) Психические состояния человека используются следующие: как безумная (Н. Н. 145, М. Г. 247); как беспамятный, как одурелый (Б. Л. 61); как сумасшедший (Ч. Ж. 207); как исступленный (Б. Л. 54); как бешеный (Дв. 240); как в чаду (Н. Н. 197); как в истерике (Н. Н. 145); как пойманный в преступлении (С. С. 172); как бесславно пойманный с поличным (Н. Н. 210); как приговоренная к смерти (Х. 60)[1]). Сюда же можно отнести сравнение с человеком, гоняющимся за рифмой к плохому стиху (П. Л. 67), и очень характерное сравнение из письма Достоевского: „с иными людьми поговоришь и точно выйдешь из какой-нибудь канцелярии „(изд. 1883 г. стр. 62).

Как видим, огромное число физических и душевных переживаний, привлеченных Достоевским, исключительно неприятного, мучительного, гнетущего свойства. Нет ни одного образа светлого, радостного состояния духа и телесного довольства и покоя. Если к этому прибавить, что и распространенные сравнения с человеком по преимуществу рисуют неприятные, тяжелые образы (три раза нищий, шарманщик, чахлая девушка, плачущая девка и т. д.), то надо заключить, что этот род

[1]) В переводе Е. Грандэ Бальзаковское „étaient muettes" переводится: „мать и дочь были обе точно к смерти приговоренные" (стр. 484). Также от себя прибавлено на стр. 505 „целовал, как безумный".

эмоций наиболее родственен, близок автору сравнений. Мысль его наиболее щедро черпает параллельные образы из ощущений болезненного и страдающего человеческого тела и мучительных гнетущих состояний человеческого духа [1]).

Есть одна подгруппа в сравнениях с человеком, которая не подходит под это определение. Это сравнения с ребенком, которые довольно многочисленны. Краткие сравнения этого типа (зарыдал, как ребенок, заплакала вдруг, как дитя) не оригинальны и общеупотребительны. (См. в срав. Тургенева очень обильные случаи такого же рода). Более распространенными являются сравнения с школьником, проказником мальчишкой. Они рисуют веселые и вполне конкретные картинки из жизни детей. Здесь мы встречаем мальчика, пугающего бабушку (Пол. 123), школьника, выпущенного из класса к играм и школьника, укравшего яблоко (Б. Н. 326, 332), школьника-проказника, оставившего учителя с длинным носом (М. Г. 247). Отметим, что в поздний период творчества сравнения с ребенком теряют веселый колорит и принимают свойственный большинству сравнений мрачный характер.

Переходим ко второй группе сравнений, в которой для сравнения привлекаются вещи. Сравнения этой группы в огромном количестве совсем краткие; многие повторяются по два и более раз. За исключением нескольких традиционных сравнений с алмазом, жемчугом, сокровищем, перлами—все остальные привлекаемые предметы принадлежат к обыденным предметам житейского обихода, при чем некоторые предметы отчетливо указывают на городской быт, как на источник, из которого черпаются сравнения. Для сравнения привлекаются: пожарная труба, зеркало, заведенная машина, самовар, лекарство, книга, губка, клеенка, гипсовый котенок. Быт, который служит материалом для сравнений, не изыскан. Съедобные вещи упомина-

[1]) Сравним с Тургеневым „Таких мягких, нежных... сравнений мы мало у кого из них встречаем. И именно мягкость, нередко переходящую в непосредственный лиризм, следует отметить, в качестве главной, основной особенности тургеневских сравнений". Дьяконов, стр. 133. У Переверзева, стр. 36 о языке Д-го: „В этом языке чувствуется болезненная нервность. Болезненная нервность и раздраженность чувствуется и в поэтических фигурах. Его сравнения угрюмы", стр. 47. „В его эпитетах и сравнениях чувствуешь сугрюмость потаенного городского закоулка, сырость и полумрак его подполья".

ются: мука, сахар, лепешка (традиц. „сыр в масле"); ткани: полотно, простыня платок, тряпка, ветошка, куль, мешок. Орудия: булавка, шпильки, иголки, клещи. Характерно обилие различных наименований мертвого дерева при бедности сравнений из живого растительного мира (о чем ниже): дрова, бревно, пень, чурбан, лучина, обгорелый сук, столб. Особое место занимает группа сравнений с вещами военного быта. Здесь встречаются стрела, порох, бомба, ядро, мортира.

Если сопоставить группу сравнений с вещами у Достоевского с подобной же группой у Тургенева, бросается в глаза различие их. У Тургенева она не значительна по объему, не характерна для него. Предметы, с которыми сравнивает он, более изысканы, чем у Достоевского. Можно привести следующий характерный случай, где для одного и того же действия Тургенев и Достоевский привлекают в сравнении аналогичный предмет,— игрушку; но игрушка Тургенева говорит о быте и культуре обеспеченных классов, а игрушка Достоевского переносит в мещанский быт. „Недопюскин покачивал головой, как фарфоровый китаец" (Тург.); Ярослав Ильич „вертел свою голову, как гипсовый котенок, то вправо, то влево" (Дост. Хоз. 94).

Сравнения Некрасова с вещами носят заметный опечаток крестьянского быта, который совершенно чужд сравнениям Достоевского. Сравнения с миром животных у Достоевского хотя и многочисленны, но мало интересны по своей не оригинальности. Краткие сравнения с соколом, глухарем, ястребом, медведем, бараном, зайцем, волком, белкой все взяты из народного языка, не имеют ни одной конкретной, индивидуальной черты и попадаются в традиционном словосочетании (вскочила, как белка, работать, как волы и т. п.) Экзотические животные, т. е. не свойственные полосе России, где жил Достоевский, привлекаются, как известные книжные символы тех или иных свойств: таковы тигр, страус, черепаха, пеликан, ехидна. Только два животных—кошка и собака—дают материал для развернутых, вполне конкретных картин. Отчасти сюда можно присоединить мышь и крысу. Это именно те животные, которых постоянно наблюдает городской обыватель. Эти животные выведены в сравнениях, как запуганные несчастные. Те же черты отмечаются у других животных (общипанный чахлый цыпленок, таким воробьем общипанным). Наиболее распространенные интерес-

ные сравнения те, где Достоевский сравнивает не с внешним видом животного, а с его переживаниями в тот или иной момент (котенок, обиженный детьми; собаченка, ожидающая подачки и т. п.).

В этой категории сравнений Достоевский более всего отличается от Тургенева и Некрасова. Сравнения с животными у Тургенева наиболее разнообразные и наиболее меткие и оригинальные из всех его сравнений. Общение с животными во время жизни в деревне, во время охоты дало ему неисчерпаемый материал. Каждое из подобных сравнений у Тургенева тонко подмечает внешние особенности и привычки того или иного животного или птицы. Здесь не забитая городская собаченка, а умная легавая или борзая собака дает материал для сравнений („Рудии", „Странная история"). Сравнения с зайцем, волком, лисой, лошадью, попадаются не как обычные разговорные клише, а отмечены меткими подробностями, говорящими о личном долгом знакомстве автора с этими видами животных. Обильны и разнообразны сравнения с животным миром и у Некрасова. Мы встретим, напр., у него многочисленные и разнообразные наименования птиц: орел, сокол, ястреб, филин, сова, гусь, лебедь, куропатка, перепелка, ласточка, голубь, соловей, горлинка, галченок, воробей, цыплята.

У Достоевского многочисленны случаи, где в сравнениях говорится просто о птичке, пташке, птенчике. Так как он и в этой области сравнивает главным образом не с внешним видом животного, а с его психическим состоянием (пойманная птичка, птица, чуящая грозу, птица у разоренного гнезда), то ему и не важно указание на род, вид, семейство данного животного.

О сравнениях Достоевского, почерпнутых из мира различных явлений природы скажем только, что эти сравнения немногочисленны, неоригинальны, по большей части кратки. Привлекается для сравнения солнце, день, небо, вечерняя заря, ветер, молния, снег. Более интересны по своей многочисленности сравнения с огнем в разных видах. Наиболее убого представлен в сравнениях растительный мир. Ни одного названия дерева; всего два цветка — мак и традиционная роза; плоды — вишня, орех, апельсин; и, наконец, общие — лес, лист, цветок, былинка — вот и все, что мы встретим в сравнениях Достоевского. Но и выше упомянутые растения и их части употребляются исключительно в ходовом шаблонном сочета-

нии (покраснел, как мак, дрожал, как лист). Чтобы отчетливее встала бедность этой области сравнений у Достоевского укажем, что у Некрасова упоминается сосна, береза, ива, дуб, тополь, яблоня; у Тургенева — осина, дуб, береза, яблоня, одинокое, бесплодное дерево, вырванное деревцо, с корнями на солнце, засыхающее дерево и друг. совершенно конкретные образы.

Несколько неожиданна для исследователя бедность той группы сравнений у Достоевского, где содержание параллельной части берется из литературы, истории, искусства. Достоевский, который постоянно упоминает в своих сочинениях названия тех или иных произведений русской и мировой литературы, имена литературных и исторических героев, совершенно не пользуется этим материалом для сравнений. Только в письмах его мы встретим литературные сравнения с „Шильонским Узником", „Фаустом" и т. п. В повестях же это более или менее ходовые сравнения гл. обр. из области античных и библейских образов: оракул, нектар, спартанец, демосфеновское красноречие, дух царя Соломона, пир Вальтассаровский, ленивый раб (из притчи) — вот почти все. Живописные образы использованы для сопоставления с красотой девочки и женщины — амур и лица итальянских мадонн. Несомненно книжного происхождения развернутое сравнение с отрубленной головой (Пр. 455), вероятно вычитанное в историческом романе или отделе смеси журнала, и два сравнения со сказками нерусского происхождения [1]).

---

1) В „Хозяйке" стр. 106. „Ему невольно приходило в грустную минуту сравнение самого себя с тем хвастливым учеником колдуна, который украв слово учителя, приказал метле носить воду и захлебнулся в ней, забыв, как сказать „перестань". — К. Истомин, анализируя литературные источники „Хозяйки" („Из жизни и творчества Достоевского в молодости". Сборник „Творческий путь Достоевского" под редакцией Бродского 1924) замечает, что ему неизвестна сказка, упомянутая Достоевским. Укажем, что в повести Вельтмана „Аленушка" один из гостей рассказывает об египетском мудреце Панкрате и его ученике Еврате, который подслушал заклинание своего учителя и захотел его использовать в отсутствие учителя. Одел помело в свою одежду, произнес заклинание и приказал ему носить воду. Так как остановить его ученик не умел, то помело могло бы все потопить вокруг, если бы не пришел во время Панкрат и не спас ученика. Другой гость иронически замечает рассказчику: „Напрасно вы так подробно рассказывали эту греческую басню, ее можно короче прочесть у Гёте". (Повести А. Вельтмана М. 1837 стр. 55—58).

Сравнения с понятиями отвлеченными совсем незначительны в общем числе всех сравнений. Неоригинальны они и по качеству. Жизнь, смерть, грех, ангел, и затем несколько разнородных обозначений для нереальности происходящего: видение, мечта, призрак, привидение, тень и сон (в смысле сновидения).

Подведем итог тому материалу, который привлекается Достоевским при сравнениях. Итак, главный материал дают психические и физические переживания человека, в огромном большинстве неприятные, тяжелые, гнетущие. Образы людей, встающие в сравнениях, относятся к городскому населению разных, но по преимуществу необеспеченных слоев.

Второе место занимает мир вещей. Вещи, привлекаемые в сравнения, иногда специфически городского быта, все же вообще характеризуют быт простой, неизысканный, иногда даже убогий. Сравнения с явлениями природы с животным и растительным миром в большей части неоригинальны, традиционны. Сравнения книжного происхождения и сравнения с отвлеченными предметами незначительны по количеству и нехарактерны по качеству.

Перейдем теперь к анализу внутренней связи — зависимости основной и параллельной частей сравнения. Прежде всего посмотрим, каким образом основной части соответствуют те или иные указанные выше образы, привлекаемые в параллельной части.

В шести седьмых (6/7) всего числа сравнений в основной части изображается человек, т. е. сравнения привлекаются для изображения человека, его внешнего вида, деятельности и психических состояний. Лишь одна седьмая сравнений относится к изображению животного, вещи и природы. Разберем сперва эти немногочисленные случаи.

Лишь шесть раз сравнения привлекаются для более образного (исключительно зрительного) представления вещи. Платок сравнивается с клеенкой, комната с гробом, дом с канарейкой (по цвету), полы сюртука с крыльями, металлические косы с огненными змейками. Немногочисленны также случаи сравнений, где явления природы сравниваются с вещью. Озеро сравнивается с зеркалом, лед со стеклом, дождь с струями пожарной трубы. Редко основной предмет является животным.

Обычно оно сравнивается или с другим животным (по внутренним свойствам, собака с кошкой, с тигром) или с неодушевленным предметом по сходству передвижения (бег собаки с ядром и т. п.).

На особое место надо выделить те случаи сравнения, где предмет неодушевленный, явление природы или животное сравниваются с человеком. Таких „восходящих", одухотворяющих и осмысляющих сравнений немного, но они в большинстве оригинальны, широко развернуты и характерны для Достоевского. Обычно зрительное восприятие предмета вызывает представление о том или ином психическом состоянии человека. Параллельная часть сравнения дает в этих случаях целый психологический этюд, далеко отводящий внимание читателя от предмета основного. Так расцвет петербургской природы наводит на воспоминание о чахлой девушке, которую случайное душевное состояние превращает в красавицу (Б. Н. 308—309), луч солнца, прорвавшийся сквозь тучи, сравнивается с минутным восторгом, вспыхнувшим в скептической душе (Пет. Лет. стр. 47), вой ветра с неотвязчивым нищим, вымаливающим грош у прохожего (Дв. 242), ненастный день с жизнью умирающего (Б. Л. 60), вечерняя и утренняя заря с румянцем полюбившей девушки (Х. 78), огонь, пылающий в камине, сравнивается то с гостеприимным хозяином, то с стариком отдающимся воспоминаниям (М. Г. I ред.). Интересна серия сравнений вызванных общим видом Петербурга: он сравнивается с светской девой, с баловнем, сынком богатого отца, и с почтенным господином в дурном расположении духа (Пет. Лет.).

Таковы немногочисленные случаи сравнений, где в основной части речь идет не о человеке и его свойствах. Все остальные сравнения — антропоцентрические, т. е. служат для уяснения и большей образности представления о внешности человека (в целом и частях), о его действиях и психических состояниях.

При описании наружности действующих лиц (или отдельных ее частей) в статическом, покойном состоянии Достоевский редко пользуется сравнениями. По большей части это сравнения краткие, иногда традиционные; в них использованы главным образом зрительные образы. Вот полный их перечень: Борода, как смоль черная; зубы белые, как сахар; голова, как ладонь

моя, голая; Юлиан Мастакович кругленький, как орешек; старичек, как, лунь седенький; исхудал, как лучина; растолстею, как лепешка; две костлявые, худые синие ноги, торчавшие кверху, как два сучка обгоревшего дерева; Тереза... худая, как общипанный чахлый цыпленок; блондиночек, беленьких, как пушок, и нежных, как белые мышки или пасторские дочки.

Особенно мало оригинальны сравнения, которыми пользуется Достоевский при изображении женской красоты: глаза или „черные, как смоль" или голубые „как бирюзовый купол неба", „черные смолистые ресницы, как острые иглы"; „губы свежие, как роза"... „ровные, как жемчуг, зубы", „плечи белые, как молочный кипень"; „сверкающая, как снег, рука". Общее впечатление от внешности: „прелестная, как амурчик" „свежа, как цветочек", „прелестная, как ангел". Более оригинально сравнение лица M-me M (М. Г. 250) с „светлыми лицами итальянских мадонн".

Насколько немногочисленны сравнения при изображении спокойного состояния наружности, настолько обильны они при изображении изменения внешности под действием того или иного психического состояния. По существу эти сравнения мало оригинальны, но характерна их многочисленность и закономерность появления. Психическая жизнь человека прежде всего отражается в выражении глаз. Ряд сравнений Достоевский привлекает, чтобы обозначить особенности взгляда: глаза сверкали, как алмазы; глаза горели, словно угли; глаза, красные, как угли; глаза, как-будто метали искры; глаза блестели, как молния; как молния, сверкнул взгляд; взгляд светлый, как день; как собаченка, в глаза тебе смотрит; он смотрит вам в глаза ни дать, ни взять как мопка... она смотрела, как приговоренная к смерти.

Сильное душевное движение обнаруживается в лице или бледностью или приливом крови, покраснением. Эти два внешних проявления душевного состояния мы встречаем в повестях Достоевского десятки раз. Очень часто при этом привлекается сравнение с каким-нибудь зрительным образом, всегда традиционным. Мы насчитали 21 сравнение при „побледнениях" и 22 сравнения при „покраснениях":

Побледнел — побледнела — бледный — „как платок" — 11 раз; побледнел — побледнела — бледный — „как смерть" — 5 раз; по-

бледнел — побледнела — бледный — „как полотно" — 2 раза; — бледен — „словно простыня" — 1 раз;— побелел — „как мука" — 1 раз; побелел — „как стена" — 1 раз; покраснел-а — краснея — „как огонь" — 4 раза; покраснел-а — краснея — „как роза" — 3 раза; покраснел-а — краснея — „как зарево" — 3 раза; покраснел-а — краснея — „как вишня" — 3 раза; покраснел-а — краснея — „как мак" — 2 раза; покраснел-а — краснея — „как рак" — 2 раза; покраснел-а — краснея — „как пламя" — 2 раза; — краснея — „как заря вечерняя" — 1 раз закраснелась — „как дитя" — 1 раз; покраснеешь — „как школьник" — 1 раз.

Еще более, чем краской лица, психическое состояние человека выражается плачем и смехом. При изображении этих выявлений Достоевский также постоянно пользуется сравнением: заплакала, как дитя; рыдала, как в истерике; зарыдал, как ребенок (2 раза), плачет... т. е. просто колодезь; две крупные, словно перлы, слезинки; слезинки повисли, как алмазы; слезы... дрожали, как жемчужинки; слезы словно топленый свинец; слезы падали, как растопленный свинец; слезы катились, как-будто омывая какое-нибудь страшное преступление; звонкий, как музыка, смех; звонким, как колокольчик, смехом; хохоча, как ребенок; будто не льется этот смех..., как музыка; светлой, как солнце, улыбкой; ясна, как солнце, золотая улыбка; улыбался, как улыбаются ребенку; улыбаясь мечте своей, как дитя сквозь сон.

Сильное душевное потрясение сопровождается вздрагиванием, дрожью. Здесь опять Достоевский прибегает к многочисленным сравнениям: вздрогнул, как-будто обжегшись; вздрогнул так, как-будто поймал на голове мышь; вздрогнул... как бедняга, которому наступили нечаянно на мозоль; дрожа, как котенок, которого окатили водой; дрожа, как былинка (2 раза); задрожал, дрожа — как лист (7 раз).

Движение лиц, подверженных сильной и быстрой перемене душевных состояний (а таково большинство действующих лиц повестей Достоевского), не может быть плавно: оно всегда или стремительно бурно идет вперед или внезапно замирает, немеет. При изображении этих особенностей движения Достоевский также обычно пользуется сравнениями: вскочила, как белка; бросился, подобно ястребу; порхнула из комнаты, как пташка;

свалился, как куль муки; шла, словно стрелка; мелькнула, как стрелка; как стрелка влетел под ворота; шла, как ветер; очутилась подле меня, как ветер, как молния; бежал... как-будто бежал босиком по раскаленной плите; как-будто кипятком обваренный, отступая назад; как сумасшедший, бросился; срывался, как бешеный; стой, как чурбан; останавливался, как столб; останавливался, как вкопаный (3 раза); стоял, как прикованный; останавливался, как пораженный громом, как молнией пораженный, как потерянный, как пойманный в преступлении, как-будто застывши или окаменевши.

Сравнения привлекаются и при более частных случаях проявления во вне психического состояния. Например: рука, как огонь, горячая; руки были, как свинцовые; губы сини, как у мертвой. Общий вид, физиономия человека, отражающая его душевное состояние, вызывает часто длинные развернутые сравнения. Таково, например, сравнение жалкого вида мечтателя, захваченного врасплох, с видом обиженного котенка (Б. Н. 324) внешности виноватого господина с видом провинившейся собаченки (Пет. Лет. 54). Несколько сравнений служат для конкретного представления вида перепуганного человека [1]).

Не только внешние проявления психической деятельности, но и внутренние ощущения, связанные с ней, Достоевский любит пояснять путем сравнения. Обычно эти внутренние ощущения связываются в речи со словом „сердце". Сердчишко билось, как у котенка когда его хватает чья-нибудь костлявая лапа за шиворот (Пол. 118); сердце билось, словно пташка, попавшая в лапки кудрявого деревенского мальчугана (М. Г. 289); сердце мое трепетало, как у пойманной птички (Б. Н. 310); с забившимся сердечком, как у пойманной пташки (С. С. 156); это душевное волнение, эта боль сердца, вдруг застигнувшая меня, как грозою (Н. Н. I ред. 76); сердце по нем разрывается, точно это я сына родного хороню (Ч. В. 281); сердце твое еще горячо, словно у девки, что рукавом свои слезы утирает покинутая (Хоз. 103); сердце, словно железо каленое (Хоз. 65). Воспоминания свежат и живят его (сердце), как капли росы в влажный вечер... чахлый цветок, сгоревший

[1]) Присмирев, как мышь перед котом; струсил, как курица; запуганный мальчик, словно птенчик; сравнение с страусом, прячущим голову.

от зноя дневного (Б. Л. 49). Реже вместо „сердца" появляется „душа". И здесь сравнения помогают более образному восприятию внутреннего состояния человека. „Как вспомню о вас, так точно лекарство приложу к больной душе моей" (Б. Л. 146). „Моя душа не узнавала твоей, хотя и светло ей было возле своей прекрасной сестры... Это я мог чувствовать, затем что и на последнюю былинку проливается свет божьей денницы и пригревает и нежит ее так же, как и роскошный цветок возле которого смиренно прозябает она" (Н. Н. 190). Общее волнение, возбужденное состояние психики обычно также влечет сравнение с конкретным образом. Таково большое сравнение душевной бури с грозой (Х. 16) и следующие более короткие сравнения: Вы способны вспыхнуть, как порох; сгорев, как порох; он злился, горячился, как самовар; у меня у самого словно самовар в грудь засел, кипит во мне. Из отдельных эмоций сравнения вызывают любовь, горе: страсть, как огонь, охватила меня; страсть, как огонь, как яд, пролилась в мою кровь любовь напечатлелась в памяти, как сладкий сон; горе, как след на песке. Деятельность ума также поясняется посредством сравнений с конкретными образами: черная мысль, как змея; истина ударила в него, как молния; как молния, пробежала страшная мысль в уме; отец! пронеслось, как молния, в голове моей. Наиболее оригинальны и широко развернуты те сравнения, которые служат для уяснения сложного, иногда исключительного душевного состояния героя. Таковы сравнения переживаний Ордынова, вышедшего из своего одиночества на шумные улицы города, с отшельником, с больным, вставшим с постели, и с голодным, которому дали есть. Таково сравнение душевного состояния Голядкина, в его бегстве от незнакомца, с человеком, стоящим над бездной и падающим в нее. Таково сравнение Неточки Незвановой, после прочтения письма, с человеком, навсегда покидающим свой родной дом.

В указанные категории укладываются почти все случаи, при которых Достоевский пользуется сравнениями. Не вошедшие в них, главным образом, относятся к различным действиям, движениям человека.

Подведем итоги по вопросу, когда Достоевский преимущественно пользуется сравнениями и что является предметом и содержанием основной части сравнения.

Сравнениями Достоевский пользуется, главным образом, для изображения психической жизни человека как в ее внешнем проявлении, так и во внутреннем ощущении. Различные действия человека также вызывают многочисленные сравнения. Более редки сравнения при статическом изображении внешности действующих лиц. Группа сравнений, где в основной части речь идет не о человеке, очень незначительна по размеру. Наиболее интересны в ней те сравнения, где явления природы и предметы неодушевленные сравниваются с человеком.

Может быть наиболее важным вопросом, встающим при анализе сравнений любого писателя, является вопрос не о том, из какой области черпает он свои сравнения, или когда он пользуется ими, но о том, как, с какой целью он использует их. К этому вопросу мы теперь и перейдем.

Очень редко сравнения служат Достоевскому лишь для того, чтобы дать более конкретное представление о данном предмете, чтобы параллельной частью сравнения пояснить часть основную. Задача сравнений другая и она теснейшим образом связана с устремленностью всех стилевых приемов того или иного произведения. Совокупность же стилевых приемов определяется той социальной психологией, которая нашла выражение в характерах главных персонажей произведения. Поэтому сравнения являются для Достоевского ценнейшим приемом для вскрытия психологии действующих лиц. Так как большая часть текста повестей Достоевского является или рассказом о себе главного действующего лица (Неточка Незванова „Белые ночи", „Маленький герой", „Ползунков" и др.) или является перепиской двух лиц („Бедные люди", „Роман в 9 письмах"), то большинство сравнений оказывается вложенным в речь персонажей. Лишь небольшое количество сравнений появляется непосредственно от автора в повествовании и описании. Присутствие сравнений в речи действующих лиц позволяет придать ей тот или иной оттенок в зависимости от формы и объекта сравнения, способа его употребления и эмоциональной окраски. Сам автор также пользуется различными по окраске сравнениями в зависимости от общего стиля повествования.

Следующие три эмоции чаще всего окрашивают сравнения Достоевского — сентиментальный лиризм, патетика мелодраматизма и юмор. Каждая из них проявляется в специфическом

подборе стилевых средств, характеризующих данную категорию сравнений.

Сентиментально-лирические сравнения характеризуются подбором предметов нежного и „благородного" свойства. Они отрешены от бытовой действительности и имеют дело или с отвлеченными понятиями, или с предметами, ставшими символами известных душевных состояний и свойств. Очень часты в них предметы „умиляющие" своей трогательностью, поэтичностью. Отсюда не редки в них формы уменьшительных существительных. Различные сравнения с птичкой, пташкой, птенчиком, вишенкой, былинкой, цветком и ребенком в большинстве случаев относятся к сентиментально-лирическим. Если, эти сравнения являются периодическими, то ритм периода подчеркивает их лирическую настроенность, напр.:

Воспоминания свежат и живят сердце, „как капли росы в влажный вечер, после жаркого дня, свежат и живят бедный чахлый цветок, сгоревший от зноя дневного" (Б. Л. 49).

По большей части они служат в произведениях для характеристики переживаний и ощущений тех персонажей, которые мы могли бы отнести к категории „мечтателей". Это — Варенька Доброселова, рассказчики „Белых ночей" и „Маленького героя", Неточка Незванова. Часто подобные сравнения попадаются и в речи этих персонажей.

Каково происхождение подобных сравнений в творчестве Достоевского? Можно утвердительно говорить о их неоригинальном литературном происхождении. Многие из этих сравнений как бы сошли со страниц Гоголя, мастера подобных лирических сравнений, но мы знаем, что и у Гоголя они не были органичны, а диктовались литературными воздействиями. Восходя глубже в историю сентиментализма мы приходим к школе Карамзина и Жуковского, повести которых дают обильный материал для анализа сентиментальных сравнений, на фоне которых делается понятным происхождение сравнений молодого Достоевского.

Со стороны формы для сравнений сентиментальной школы характерно у п о д о б л е н и е одного предмета другому, соединение посредством слов п о д о б н о, у п о д о б л я я с ь. Совершенно отсутствуют формы народной речи с союзами словно, точно. Обильно встречаются распространенные сравнения

выражающиеся в виде сложных сочиненных и подчиненных предложений, иногда переходящих за паузу, отмеченную точкой. В таких случаях сравнение начинается после точки с союза так. Вот характерный пример из Карамзина. Невинная Ксения не подозревает о грядущем несчастии: „Так юный невинный пастырь, еще озаряемый лучами солнца, с любопытством смотрит на сверкающую вдали молнию, не зная что грозная туча на крыльях бури прямо к нему стремится, грянет и поразит его!"

Характерно для сентиментального стиля и накопление сравнений, например, у Карамзина: „буду говорить с ним, как с тенью умершего друга, как с единственным и последним милым предметом умирающего сердца" („Юлия").

Что касается содержания параллельной части сентиментальных сравнений, то наибольший материал для них дает природа идиллическая, с одной стороны, и могущественно-величественная — с другой. Мы не встретим здесь интимных особенностей пейзажа, индивидуальных образов природы известной географической полосы (как, напр., у Тургенева) — здесь все общие отвлеченные представления. Привлекается „прозрачный ручеек, стремящийся по беленьким камешкам между злачных цветущих бережков", „утреннее облако, летящее перед зарей", „ясный вечер на тихом небе", „бурное стремление яростных вод, разрывающих все оплоты" и т. д.

Так же не оригинальны, символичны образы животных это — агнец, горлица, овечка — символы чистоты, кротости; разъяренный лев, волк, орел — символы силы и могущества. Кроме того многочисленны случаи сравнений с птичкой (прелестной, вольной и т. д.) без наименования вида и рода Такой же безличный, обобщенный характер имеют сравнения из растительного мира. Это прежде всего, конечно — роза и розан с разнообразнейшими эпитетами, потом фиалка, лилия и потом вообще — лист, дерево, зелень.

Сравнений с вещественным миром очень немного и вещи все изысканны напр., здания: шатер, амфитеатр; ткани: шелк, бархат; предметы: светильник, статуя, зеркало.

Гораздо более богат отдел сравнений книжных и сравнений отвлеченных, особенно из мира античных, еврейской и христианской религий: Морфей, Минерва, Диана, суд Соло-

мона, Давид, рай, ангел и т. п. У Жуковского чрезвычайно распространены сравнения с призраком, привидением, мечтой и т. п.

Нам остается сказать об образах человека в сентиментальных сравнениях. Кроме традиционных кратких сравнений отцом, братом, вдовицей, прелестницей, царем и т. д.— это по большей части распространенные сравнения с отвлеченным образом человека (без всякого бытового фона), в котором отмечается одно душевное состояние или страсть. Например, „она была... не очень весела, подобно такому человеку, который, наконец, узнал, в чем состоит его блаженство". Или: „Любовники никогда не могут насмотреться друг на друга, подобно как алчный корыстолюбец не может никогда насытиться золотом".

Когда по преимуществу пользуются сентименталисты сравнениями? Прежде всего для изображения внешнего вида своих героев и особенно героинь. Здесь они стараются изощриться более всего, но созданные каноны ограничивают их фантазию границами указанных выше роз, лилий, горлиц и т. д. Интересно следующее замечание Карамзина по этому поводу в „Наталье, боярской дочери". Сравнив красоту героини с розой, белизну лица с итальянским мрамором, цвет щек с цветом „Зефировых любовниц", он пишет: „Я боюсь продолжать сравнение, чтобы не наскучить читателю повторением известного; ибо в наше роскошное время весьма истощился магазин пиитических уподоблений красоты и не один писатель с досады кусает перо свое ища и не находя новых".

Интереснее попытка при помощи сравнений осветить психическое состояние героев, что мы довольно часто встречаем у сентименталистов. Большая часть распространенных сравнений именно уподобляет душевное состояние героя тому или иному явлению природы. Ксения в „Марфе посаднице" идет под венец по велению матери и Карамзин о ней пишет: „Так юная горлица, воспитанная под крылом матери, вдруг видит мирное гнездо свое разрушенным вихрем и сама несется в неизвестное пространство" и т. д. Отметим еще общий эмоциональный тон, окрашивающий сравнения Карамзина и Жуковского. Они прежде всего специфически сентиментальны, чувствительно-слащавы и меланхоличны. Лишь изредка этот

общий характер разбивается повышенным мелодраматизмом и „увядшие розы", „непорочные горлицы", „птички Колибри" сменяются „грозными привидениями", „бурными волнами, стремящимися по стогнам", „трубами Страшного Суда" и т. д.

Даже этот беглый экскурс в область сравнений писателей-сентименталистов обнаруживает тесную связь ряда сравнений молодого Достоевского с ними. Делаются вполне понятными такие распространенные сравнения Достоевского, как сравнения губ красавицы с розой в „Маленьком герое" и воспоминаний с полузасохшим цветком в „Неточке Незвановой", которые как-будто сошли со страниц повестей Карамзина. То же можно сказать о излюбленных сравнениях с птичкой, с разоренным гнездом, с грозой в знойный день и о многих других. Почти совпадают с Жуковским сравнения с призраками, великанами, с тенью, мечтой, мертвецом и т. д. Наконец и в сравнениях с психическим состоянием человека, отвлеченном от всякой бытовой обстановки, также несомненна связь с школой сентименталистов. Сравнения с отшельником, бродящим по городу, сравнение с человеком над бездной, с человеком, покидающим навеки родной дом, восходят к традициям этой школы. У Карамзина мы находим сравнения с человеком, бродящим среди могил, с человеком, видящим свои детские игрушки и т. п. Не только по материалу, но и по строению эти сравнения сходны. Они периодичны, соединяются словами „походил", „уподоблялся" и написаны почти ритмической прозой.

Сравнения сентиментально-лирического стиля идут заметно на убыль с созреванием творческого гения Достоевского. Они являются отличительной чертой лишь стиля его ранних повестей и почти не встречаются в больших романах, что говорит за неорганичность, наносность этого стилевого явления. Иная судьба сравнений, окрашенных патетикой мелодраматизма, которые являются наиболее распространенным эмоциональным типом сравнений. Эти сравнения просты по форме, часто кратки, неоригинальны по материалу, но всегда гиперболичны и характеризуют душевные переживания действующих лиц, близких автору социально. Все ранее приведенные сравнения типа „побледнел, как платок", „трепеща, как листок", все сравнения мысли, взгляда,

страсти с огнем, ядом, молнией, грозой и т. п. должны быть отнесены к этой категории. Физическое страдание и психическая неуравновешенность, вот что в сущности обрисовывают эти сравнения, придающие повествованию и речам патетико-мелодраматический стиль. Хотя мы найдем в области этих сравнений десятки шаблонов, но эти шаблоны так последовательно используются Достоевским, они так сливаются с психологией его центральных образов, что их надо признать вполне органическим явлением в стиле Достоевского. Не случайно этот эмоциональный тип сравнений не только остается в больших романах, но начинает доминировать в них. В „Преступлении и наказании" мы находим увеличение количества таких сравнений, которые путем усиления, гиперболизации психического состояния лица придают стилю мелодраматический характер. Те же, что и в ранних повестях, многочисленные: побледнел „как мел", „как полотно", „как платок", „как скатерть", „как смерть"; дрожал „как лист" и т. п. Изображение общего помертвения, похолодения от испуга и других переживаний всегда сопровождается сравнением. Сравнения привлекаются также постоянно для изображения порывистых внезапных физических и психических движений: сорвался, как... мелькнуло, как... вскочил, как... заторопилась, как... мысли кружились, как... замерло, как... вскрикнул, как... отшатнулся, как... вздрогнул, как... и т. п. Мелодраматизм изложения достигается тем, что в параллельной части часто привлекается изображение исключительных, необычайных по тяжести переживаний. В „Преступлении и наказании" мы встречаем четыре раза сравнение с человеком, ожидающим смертной казни, с человеком, раненым ножем в сердце, с человеком, которому разбойники приставили нож к горлу, с человеком, упавшим с высокой колокольни и так далее. Повторяются в „Преступлении и наказании" и все те, приведенные выше в анализе ранних повестей, сравнения с человеком безумным, бешеным, в истерике, бреду, без памяти, пораженным громом, ошеломленным и т. д.

Если мелодраматические сравнения последовательно употребляются Достоевским для изображения центральных образов, что вытекает из самой психологии этих образов, то для характеров чуждых ему социально, Достоевский особенно охотно поль-

зуется сравнениями, окрашенными юмористически. Юмор этот далек от добродушия и часто дышет озлоблением и презрением. Излюбленный прием юмора в сравнениях Достоевского это пародирование высокого стиля, неожиданное привлечение высоких понятий в сопоставлении с самыми обыденными прозаическими предметами. Такие сравнения, как „вино, более похожее на божественный нектар, чем на вино", близко напоминают тот же прием у Гоголя и могут быть формально связаны с его творчеством, но по существу объясняются отталкиванием Достоевского от целой линии русской литературы первой половины 19-го века, социально ему враждебной.

Другим приемом юмора, которым пользуется Достоевский в сравнениях, является сопоставление двух предметов, сходных лишь в одной частности, но уподобленных друг другу вполне. Таково, напр., сравнение господина с „мопкой, ожидающей подачки". Сравнение от сходства психического состояния и просящего взгляда простирается до гиперболического уподобления всех движений и жестов: „Он смотрит вам в глаза ни дать ни взять, как мопка, ожидающая подачки".—Мало того, не смотря на то, что на нем превосходнейший фрак, он, в припадке общежития ложится на пол, бьет радостно хвостом, визжит, лижется, не ест подачки до слова: „есть" и т. д. (П. Л. 54).

Закономерно, почти как правило, можно разграничить в связи с теми или иными действующими лицами произведений Достоевского — сравнения мелодраматические и юмористические: обе группы служат для изображения двух различных категорий художественных образов. Однако, развить эту мысль здесь мы не имеем возможности, так как это увело бы нас в анализ стиля Достоевского в целом.

В заключение работы мы поставим вопрос о сравнениях, наиболее типичных для Достоевского, вобравших в себя особенности его творчества и отразивших их в наиболее сжатой и вместе с тем понятной форме. Это не будет вопросом об „оригинальности" сравнений Достоевского, ответа на который вообще не может быть. С. В. Шувалов в своей статье о сравнениях Некрасова пишет следующее: „Полное решение о степени оригинальности сравнений у Некрасова требует специальной работы, которая установила бы своего

рода художественный фонд — известную наличность сравнений, существовавших до него в литературе" (стр. 147). По нашему мнению такой фонд вообще установлен быть не может, или, вернее, установленный путем перечня тысяч сравнений не поможет никому в решении вопроса об оригинальности сравнений у того или иного автора. Способ употребления избитого сравнения может сделать старый шаблон новым художественным перлом, а все возможности использования одного и того же сравнения, конечно, учтены быть не могут. Поэтому праздный вопрос об оригинальности сравнений заменяем вопросом о типичности сравнений для стиля данного автора, надеясь, что в будущем возможно будет решение вопроса о типичности этих сравнений для целого литературного направления, к которому принадлежит данный автор.

Совершенно несомненно присутствие в стиле ранних повестей Достоевского таких сравнений, которые вовсе не характерны для его зрелого творчества. Для примера можно указать выше разобранные сравнения сентиментально лирические, родственные школе Карамзина и Жуковского. Достоевский скоро начинает от них избавляться и явным признаком преодоления является пародия на этот вид сравнений [1]). Такой пародией звучит, например, сравнение в „Прохарчине" (стр. 362) Семена Ивановича, старого скряги-чиновника, с ласточкой: „Весь этот внезапно остывший угол можно было бы весьма удобно сравнить поэту с разоренным гнездом „домовитой" ласточки: все разбито и истерзано бурею, убиты птенчики с матерью, и развеяна кругом их теплая постелька из пуха, перышек, хлопок... Впрочем, Семен Иванович смотрел скорее как старый самолюбец и вор-воробей". Сравнение явно рассчитано не на умиление читателя, а на смех, вызываемый

[1]) Уже в „Бедных людях" Достоевский, вкладывая в речь Девушкина подобное сравнение, тут же говорит о его книжном источнике: „Сравнил я вас с птичкой небесной, на утеху людям и для украшения природы созданной. Тут же, подумал я, Варинька, что и мы, люди живущие в заботе и треволнении, должны тоже завидовать беззаботному и невинному счастью небесных птиц — ну, и остальное все такое же, сему же подобное; то-есть я все такие сравнения отдаленные делал. У меня там книжка есть одна Варинька, так в ней тоже самое, все такое весьма подробно описано" (стр. 5).

контрастом поэтического содержания параллельной части сравнения и грубо-реалистической основной его части.

Также не характерно для Достоевского употребление сравнений стилизованных под народно-поэтическую речь. Опыт, произведенный в этом отношении в „Хозяйке", где мы встречаем подробные сравнения, остался почти единственным в творчестве Достоевского. Напр., „Две зари прошло... Вторая гаснет теперь, посмотри в окно. Словно две зари души красной девицы... одна, что первым стыдом лицо разрумянит, как впервинки скажется в груди одинокое девичье сердце, а другая, как забудет первый стыд красная девица, горит словно полымем, давит девичью грудь и гонит в лицо румяную кровь"... (X. 78)[1]). Изредка мы встречаем подобные, но краткие сравнения в больших романах, вложенными в речь действующих лиц простонародного происхождения.

Зато очень обильны у Достоевского сравнения, ведущие начало из обычной обывательской простонародной речи, без претензии на особую поэтичность и художественность. Большая часть сравнений с животным миром, и с миром растительным у Достоевского, это — обычное клише разговорной грубоватой речи, главным образом мещанско-городского обывателя. Сюда можно отнести подобные сравнения: Калачом, как собаку, манить начнут (Пол. 127). Издох, как собака, от которой свет отступился (Н. Н. 12). Дрожа, как котенок, которого окатили водой (Дв. 417). Мой приятель пожелтел, как канарейка (Б. Н. 305). Худая, как общипанный, чахлый цыпленок (Б. Л. 19). Сидел таким медвеженком, таким воробьем общипанным, (Б. Л. 105), и все краткие сравнения, которые часто и не ощущаются, как сравнения: силен, как медведь; работать, как вол; труслив, как заяц; струсил, как курица; горд, как петух; как вьюн вьется; седой, как лунь; красный, как рак; рука, как снег белая и т. д. Все эти сравнения известны в русской речи, устной и письменной, тысячу лет и многие из них уже

[1]) Еще подобный пример: „Как пташка перелетная, весь весь век сиротинушкой моя добрых людей места искать" (Хоз. 85.)

в XII веке были трафаретными[1]). Сокол и ястреб, белка, медведь, курица, петух и т. д. являются у Достоевского носителями тех самых свойств, которые им тысячелетия приписывает народная речь. Но не внося ничего нового в эти краткие сравнения, Достоевский все же пользуется ими настолько охотно и часто, что не обратить внимания на эти клише нельзя. В целом они придают языку его произведений „сниженный", простой разговорный стиль, стиль речи городского мещанина. Приведем следующий отрывок из „Села Степанчикова", в котором сам Достоевский ставит в связь подобные сравнения с „тривиальным тоном" современной литературы. Надо помнить, что оценку „тривиальный" делает Фома Опискин, в речи которого находится этот отрывок.

„Зачем в самом начале не свернули вы мне головы, как какому нибудь петуху, за то... ну, хоть, например, только за то, что он не несет яиц? Да, именно так! Я стою за это сравнение, полковник, хотя оно и взято из провинциального быта и напоминает собою тривиальный тон современной литературы"... (т. 4. стр. 159).

Итак, обывательские „тривиальные", сравнения характеризуют не только стиль Достоевского, но стиль целого литературного течения, и не только соответствующего социально городским мещанским слоям, но и дворянскому мелкопоместью (Гоголь). Отметим еще наличие среди сравнений Достоевского таких, которые говорят о начитанности в области церковной письменности и число которых увеличивается к последним годам творчества. Но уже в ранних повестях мы встречаем

[1]) См. напр., в работе акад. М. Н. Сперанского о „Девгениевом Деянии", где к ряду сравнений, встречающихся в этом памятнике, автор дает следующее объяснение: „Текст „Девгениева Деяния" очень любит сравнения обычно придающие изобразительность, картинность рассказу и построенные при помощи „как" /яко/... Присматриваясь ближе к этим сравнениям, мы заметим некоторую общность между „Девгениевым Деянием" и другими памятниками не только в способе построения их, но, кроме того, и в самом подборе материала для сравнения: это преимущественно область мира животных /сокол, волк, лев, пардус, тур, орел и т. п./ явлений природы /дождь, снег/; притом эти образы животных и картины природы часто будут одни и те же. Видимо, этот круг предметов сравнения был в значительной степени ходячим общепринятым в той среде, которая дала нам и перевод „Девгениева Деяния" и Иосифа Флавия, и Слово о полку Игореве и нашу южную летопись XII—XIII вв. /стр. 59—61/.

сравнения „как зеницу ока", „как ехидна", „подобно пестрому змею", „страшный, как грех", „не зарыл, как ленивый раб, того что мне дано" и длинное сравнение с духом царя Соломона („Белые ночи"). В „Преступлении и наказании" встречаем сравнения „укрепиться, как адамант", „хитрым обманом, как тать в нощи", „дом Ноев ковчег", „точно не прошли еще века Авраама в стад его" и др. Эти сравнения, употребленные иногда иронически, придают стилю характер речи городского начитанного разночинца.

Особенно специфичны для стиля Достоевского те краткие и такие трафаретные сравнения, которые он последовательно употребляет при изображении психических переживаний своего героя (указанные выше сравнения при покраснениях, побледнениях, дрожи, испуга, нервных движений и т. д.). Их зависимость от психологии центральных образов Достоевского, образов всегда мечущихся, издерганных, истерзанных жизнью „двойников", несомненна. Направленность одного художественного приема, таким образом, вполне совпадает с направленностью всей системы приемов стиля в целом.

Еще более чем эти краткие сравнения говорят для характеристики главных образов развернутые сравнения с тем или иным душевным состоянием человека. Мы уже говорили, что все эти сравнения рисуют или тяжелые физические состояния или гнетущие психические. Если при этом дается бытовой фон, то он переносит в необеспеченную, иногда нищенскую городскую среду, как напр., „Что-то униженное, забитое и запуганное выражалось во всех жестах его так, что он, если позволят сравнение, довольно походил в эту минуту на того человека, который за неимением своего платья, оделся в чужое: рукава лезут наверх, талия почти на затылке, а он то поминутно оправляет на себе короткий жилетишко, то вилляет бочком и сторонится, то норовит куда-нибудь спрятаться, то заглядывает всем в глаза и прислушивается, не говорят ли чего люди о его обстоятельствах, не смеются ли над ним, не стыдятся ли его,— и краснеет человек, и теряется человек, и страдает амбиция" (Дв. 269).

Привлечение в качестве параллельного образа того или иного душевного состояния человека, настолько свойственно Достоевскому, что он, как мы указали выше, сравнивает изме-

нения, совершающиеся в природе, с изменениями, происходящими в душе человека. Петербургская природа сравнивается с чахоточной девушкой (Б. Н.), луч солнца в облачный день с минутным восторгом скептика (Пет. Лет.), и друг.). Таких психологических сравнений не знала предшествовавшая Достоевскому ни „светская", ни „поместная" литература. Только литература, сосредоточившая все внимание на сложной психологии городского разночинного интеллигента, поставленного в тяжелую зависимость и от падающего сословного строя и от нарождающегося буржуазного, могла выдвинуть на первый план подобные сравнения.

Не менее говорят о той же социальной основе сравнения вещевые. Алмазы, жемчуга и прочие предметы роскоши, встречаясь в ранних повестях Достоевского, очень скоро исчезают из его творчества совершенно. За то настойчиво повторяются, часто нарочито грубые, вульгарные предметы бедного домашнего обихода и городского уличного быта. Это не гоголевские сравнения, также подчас грубые, но в большинстве напоминающие растительный мир поместья и его орудия (арбуз, дыня, редька, картофель, лопата и т. д.). Сравнения Достоевского больше говорят о городской культуре, в особенности в позднейших романах: „Платком, весьма походившем на клеенку" (Дв. 273); „Струи дождевой воды прыскали... словно из пожарной трубы". (Дв. 239); „Целые часы проходили... скучные, словно вода, стекавшая звучно и мерно в кухне с залавка в лохань" (Пр. 436) [1]), сравнение Семена Ивановича, уложенного в постель с петрушкой: „Подобно тому укладывает в свой походный ящик оборванный, небритый и суровый артист—шарманщик своего пульчинеля, набуянившего, переколотившего всех, продавшего душу черту и, наконец, оканчивающего существование свое, до нового представления в одном сундуке вместе с тем же чортом, с арапами, с Петрушкой, с мамзель Катериной и счастливым любовником ее капитаном исправником".

[1]) Обращаю внимание на это сравнение, в основе использующее древнее сопоставление течения воды с течением времени. Оно особенно наглядно показывает насколько важен для характеристики стиля не только предмет сравнения, а также способ использования. То же сравнение воды и времени в стиле сентименталистов, напр., принимает такой вид: „Часы и минуты, дни и ночи, недели и месяцы сливались в пустыне их, как струи речные, не различаемые глазом человеческим" (Карамзин „Наталья, боярская дочь").

В „Преступлении и наказании" вещи, привлекаемые для сравнения, еще более говорят о городском быте. Отметим обилие металлических вещей. В параллельной части мы встречаем: колесо машины, замок, смазанный маслом, пружины, бритвы, оружие, гирю, тиски, клещи, гвоздь, крючок. Из предметов домашнего обихода и съедобных вещей упоминаются: спички, стакан, блюдечко, платок, скатерть, подушка, гумиластик, шкаф, сундук, мячик, котлеты, шампанское, леденец, куриная нога.

Как и другие сравнения, сравнения с вещами не только имеют назначением пояснить основную часть, но также своим специфическим подбором дать особую стилевую окраску повествованию, главным образом, в направлении подчеркивания бедности, вульгарности быта, и социальной униженности, ничтожности действующих лиц. Достоевский дает целую градацию сравнений бедняка с убогими существами: с жалкой собаченкой, с убогим котенком, с общипанным воробьем, с чахлым цыпленком, с крысой, но предел унижения — сравнение с последним из последних предметов — с обтиркой, с грязной тряпкой, которой вытирают ноги. Последовательно проведенное, это сравнение вырастает до символа человеческого унижения самолюбивых героев Достоевского и становится своего рода скрытой темой его произведений. Уже в „Бедных людях" появляется это сравнение и в нем уже звучит протест униженного бедняка. М. Девушкин пишет о Терезе и ее положении у квартирной хозяйки: „затирает ее в работу, словно ветошку какую-нибудь" (Б. Л. 6). То же сравнение применяет он вскоре к себе самому: „Я у этих господ чуть ли не хуже ветошки, об которую ноги обтирают" (Б. Л. 123). Тот же надрыв слышен в восклицании Евстафия Ивановича по поводу запившего товарища: „Пропадай, как ветошка!" (Ч. В. 275).

Но более всего развито это сравнение и углублен его смысл в „Двойнике", где оно становится действительным символом протеста у ниженкого и страдающего от самолюбия Голядкина Сравнив себя однажды в порыве самобичевания с ветошкой, Голядкин протестует потом всеми силами против возможности такого унизительного сближения с чьей-нибудь стороны. „Ведь и утерпеть-то не сможешь ты, чтобы не провраться, как мальчишка какой-нибудь, канцелярист какой-нибудь, как безчинов-

ная дрянь какая-нибудь, тряпка, ветошка гнилая какая-нибудь", (стр. 282) обращается он сам к себе. Но в нем сейчас же готов протест против такого сближения, хотя он и чувствует его обоснованность: „Позволить же затереть себя, как ветошку, об которую грязные ноги обтирают, господин Голядкин не мог"... (стр. 297) „Но как ветошку себя затирать я не дам. И не таким людям не давал я себя затирать, тем более не позволю покуситься на это человеку развращенному. Я не ветошка; я, сударь мой, не ветошка!" „Позволить обидеть себя он не мог согласиться, а тем более дозволить себя затереть, как ветошку, и, наконец, дозволить это совсем развращенному человеку. Не спорим, впрочем, не спорим. Может быть, если бы кто захотел, еслиб уж кому, например, вот так непременно захотелось обратить в ветошку господина Голядкина, то и обратил бы, обратил бы без сопротивления и безнаказанно (господин Голядкин сам в иной раз это чувствовал), и вышла бы ветошка, а не Голядкин,—так подлая, грязная бы вышла ветошка, но ветошка-то эта была бы не простая, ветошка эта была бы с одушевлением и чувствами, хотя бы с безответной амбицией и с безответными чувствами и далеко в грязных складках этой ветошки скрытыми, но все-таки с чувствами" (стр. 298).

После этого полного олицетворения ветошки в бедном человеке ветошка всплывает еще два раза в речах Голядкина: „Самой природой устроился так человек... коли одна слепая фортуна тут виновата,—так уж его и затереть, как ветошку"... (стр. 305): „И подменит человека, подменит, подлец такой,—как ветошку, человека подменит и не рассудит, что человек не ветошка". (стр. 306).

То же сравнение промелькнет еще раз в речи оскорбленного Фомы Фомича, также погибающего под гнетом „амбиции": „Вы мне доказали теперь, что я жил, как раб, в вашем доме, как лакей, как обтирка ваших лакированных сапог!" (Село Степанчиково, стр. 158). Сравнение из простого приема, пояснения или украшения речи, вырастает таким образом в символ основной идеи таких произведений Достоевского как „Бедные люди" и „Двойник". Связь сравнения с основным образом и системой всех художественных приемов стиля превращается в связь с целевой устремленностью всего произведения, как продукта известной социальной психологии.

Такую же роль, напр., играет в „Преступлении и наказании" сравнение человека с вошью, насекомым, обозначающим последнюю степень ненужности, ничтожности существования. И так же в этом сравнении кроется теснейшая связь не только с психологией Раскольникова, но и с идеологией всего романа.

В начале статьи мы сказали, что нашей задачей будет не столько описание избранного стилевого приема, сколько его объяснение и освещение через него по возможности всего творчества Достоевского. Произведенный анализ сравнений позволил выявить эволюцию данного приема, закономерность его появления и дал основание для его социологического объяснения. Вскрытая связь между сравнениями и всем творчеством Достоевского (через центральные образы произведений) позволяет думать, что изучение данного стилевого элемента проливает некоторый свет и на понимание всей стилевой системы, частью которой он является.

В. С. Нечаева.

КОМПОЗИЦИЯ „ВЕЧНОГО МУЖА"

„Вечный муж" назван автором „рассказом" [1]). Определенно решить, какое точное терминологическое содержание вкладывал Достоевский в такой подзаголовок и вкладывал ли он вообще в него нечто подобное,— у нас нет достаточных материалов. Во всяком случае он не связывался им с размерами произведения. Более короткие вещи он мог называть „повестями" (как „Хозяйка", „Слабое сердце", „Записки из подполья" и „Крокодил") или даже романами („Бедные люди" „Роман в девяти письмах", „Белые ночи"); почти равный по размерам „Вечному мужу" „Игрок" назван также романом. С этим последним подзаголовком, вероятно, связывалось у Достоевского „романическое" (любовное) содержание произведения: оно слишком отчетливо выступает в „Бедных людях", в „Романе в девяти письмах", в „Игроке", еще острее в „Белых ночах", где эта сторона подзаголовка и подчеркивается эпитетом „сантиментальный роман". С другой же стороны, что как не роман в этом смысле „повесть" „Хозяйка"? Итак, если „роман" и применялся Достоевским как более или менее фиксированный термин, то мы пока еще не можем сказать того же о подзаголовках „повесть" и „рассказ". Тем не менее нам представляется не простой случайностью, что „Вечному мужу" дан такой подзаголовок. Выражение „рассказ" в нашем словоупотреблении обычно связывается с чем-то более определенным, нежели „повесть". Этимологически оба слова близки по смыслу — и то и другое есть нечто, в такой интерпретации изустно сообщаемое, „рассказываемое" или „повествуемое". Но это применение термина отнюдь не обязательно в нашем словоупотреблении. Элементы живого „сказа" могут всецело за-

[1]) В письмах времени его написания он называет его также повестью. Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского, СПБ. 1883. Из Дрездена А. Н. Майкову.

полнять рассказ, как это особенно часто мы видим, напр., у Лескова, могут лишь просачиваться тут и там, могут, наконец, и вовсе отсутствовать. Одним словом, они несущественны для жанра рассказа (или повести), если мы можем говорить уже сейчас о таком жанре. Известная определенность термина „рассказ" связана с другим: под рассказом мы разумеем все-таки нечто ограниченное по размерам, хотя пределы его объема точно установить столь же трудно и даже невозможно, как, скажем, предел, с которого собрание человеческих единиц начинает подходить под понятие „толпы".

Во всяком случае термин „рассказ" применяется нами, как эквивалентный современным французским „conte" и „nouvelle" и так же, как современный „conte" француз не смог бы представить в размерах средневекового „conte del Graal" или „nouvelle" в размерах английского „novel", т. е. романа, так и мы не назовем рассказом ни одного из больших романов Достоевского, но „роман" „Игрок" назвали бы безо всякой натяжки. Этот внешний признак жанра без недоразумений и определяется принятым в английской поэтике термином „short story", правда, обладающим все-таки тем недостатком, что он слишком подчеркивает внешне-количественный признак понятия. Действительно, ведь дело, разумеется, не сводится только к тому, чтобы чтение рассказа (short story) занимало время от получаса до двух часов, или даже, преобразовывая, это определение, чтобы такое произведение могло бы быть, прочитано „в один присест", как это устанавливал Эдгар По. Ограничение „рассказа", „новеллы", „short story",— не в числе страниц, а во внутренней экономии содержания, которую, пожалуй, еще труднее установить в виде каких-либо общих прецептов и которая тем не менее ясно нами осознается в столь многих случаях, что внутренне-количественная дифференциация терминов „рассказ" и „роман" не есть нечто вполне произвольное или даже условное. При настоящем состоянии теории эпической композиции самым продуктивным методом выяснения этого вопроса относительно того или иного произведения будет прежде всего индивидуальное его рассмотрение, ибо внутренняя экономия его содержания органически связана прежде всего с индивидуальными особенностями самого предмета, в котором она исследуется.

„Вечный муж", как мастерской рассказ, дает нам необычайно интересный материал для такого рассмотрения.

*
* *

Герой рассказа—Вельчанинов. С него начинается повествование; он ни разу не сходит со сцены; почти все содержание протекает под его углом зрения, более того: оно в значительнейшей мере выражается с его точки зрения; наконец, словами о Вельчанинове завершается рассказ.

Таким образом общее заглавие „Вечный муж" — не есть название героя, оно не является в такой обычной вообще и, в частности, для Достоевского функции именного заглавия (ср. Игрок, Неточка Незванова, Маленький герой, Идиот, Бедные люди, Братья Карамазовы и пр.), оно — не по герою. Но если оно не по герою и вместе с тем именное, то оно указывает на лицо в общей иерархии персонажей, также занимающее значительное место. „Вечный муж" и именует второе по значению для всей конструкции рассказа действующее лицо, Павла Павловича Трусоцкого. Назовем его вторым героем, не только условно, для удобства изложения, но и по реальным основаниям, которые приведу уже теперь.

Конструкция почти всякой повести предполагает на ряду с героем противопоставленное ему лицо, иерархически также выделяющееся между другими персонажами. Их может быть и не одно, а больше. Во всяком случае простейшая форма повествовательной завязки строится на соприкосновении или взаимодействии двух лиц, если отстранить сравнительно редкие случаи, когда повесть строится на судьбе или приключении одинокого героя (пример для новеллы — „Promenade" Мопассана); для романа пример такой конструкции в чистом виде труднее подыскать; пожалуй, сюда подойдут с некоторыми ограничениями „Дон-Кихот", „Робинзон", „Похищенный" (Kidnapped) Стивенсона, „Мертвые души". При романической (любовной) завязке мы говорим о герое и героине, при чем обычно между ними имеется большее или меньшее иерархическое неравенство в конструкции романа. Или герой или героиня, один из них почти всегда явится все-таки главным персонажем, центральным лицом, а другой пребудет на втором месте

Далее конструкция любовной повести может быть осложнена введением третьего лица — соперника (resp. соперницы), которое может быть видвинуто и на передний план (пример: „Белые ночи" „Первая любовь" и пр., что является уже осложненной формой), но может пребыть лишь побочной фигурой (Швабрин в „Капитанской дочке"), даже фигурой фона. Представим себе теперь положение: на передний план выдвинуты два соперника, героиня же отодвинута на второй план, или даже пребывает фигурой фона; главная тема завязки слагается из соперничества, из борьбы, из длительного поединка, любовная же тема становится побочной или даже образует только романическую подкладку для главной темы.

Такая именно схема вскрывается в „Вечном муже"[1]). На первом плане стоят не герой и героиня, но, если угодно, два героя, но отнюдь не равноценные иерархически. Вот почему Павла Павловича Трусоцкого и называем мы вторым героем рассказа.

Итак, рассказ озаглавлен по второму герою, но назван он не по имени, а по прозванию. Это прозвание — не случайное прозвище (как, напр., „Дама с собачкой" у Чехова), но имя нарицательное, притом типически обобщающее, подводящее этого второго героя под определенный тип. Вместе с тем это выражение — „вечный муж" — индивидуальное по его применению, слово индивидуального диалекта героя, Вельчанинова: „По его мнению, сущность таких мужей состоит в том, чтобы быть, т а к с к а з а т ь „вечными мужьями", или лучше сказать, быть в жизни т о л ь к о мужьями и более уж ничем. „Такой человек рождается и развивается единственно для того, чтобы жениться, а женившись, немедленно обратиться в придаточное своей жены, даже и в том случае, если б у него оказался и свой собственный, неоспоримый характер. Главный признак такого мужа—известное украшение"... и т. д. (стр. 459 [2]).

Таким образом заглавие не просто именует второго героя, но именует его на индивидуальном диалекте главного героя. Как термин диалектический он неясен непосредственно, требует раскрытия своего смысла. Это раскрытие так же, как и

[1]) Об осложнении этой схемы нам придется говорить впоследствии.

[2]) Все цитаты по изд. „Просвещения".

приурочение его к определенному персонажу, дано лишь в IV главе. До той поры „Вечный муж“ остается, таким образом, заглавием-загадкой, способствующим тем самым, конечно, напряжению интереса. (Вот почему прежний немецкий перевод этой вещи, озаглавленный просто„ Der Hahnrei“, т. е. „Рогоносец“—неточен[1]). Лучше передает заглавие английский перевод „The permanent Husband“). Притом этим диалектическим именованием подчеркивается известная типическая сторона личности второго героя, и та именно сторона, которая обращена, так сказать, на главного героя. „Вечный муж“—понятие соотносительное: оно предполагает, кроме жены (также определенного типа, см. все начало гл. IV) еще и любовника жены. И вот таким любовником является главный герой. Заглавие рассказа, таким обр., отнюдь не случайно приурочено ко второму герою, оно выражает типическую особенность этого второго героя с точки зрения главного героя (ср. подобную же функцию заглавия „Дама с собачкой“ у Чехова), и более того: оно именует не столько самого второго героя, сколько понятие, обнимающее его тип, и понятие, идею, роковым образом воздействующую на внутреннюю жизнь главного героя и наполняющую своим присутствием ту материю, Stoff, которая дала содержание всему рассказу Достоевского.

На этом следует остановиться.

Рассказ начинается с экспозиции героя: „Вельчанинов“—так именуется первая глава, вся посвященная его характеристике. Характеристика эта — не общая, но приуроченная к определенному времени: Вельчанинов изображается таким, каким он оказался к моменту начала рассказа. Общая часть, правда, имеется в этой характеристике. Например, наружность его „к сороковым годам“ (говоря круглым счетом) сопоставляется с наружностью его „в старину“ (стр. 416) и т. д. Но все это играет роль служебную, контраста, оттенения по отношению к характеристике героя в определенный момент, или, лучше сказать, эпоху его жизни. Дело в том, что эта эпоха — эпоха рассказа — застает героя в особом психологическом

[1]) Fedor Dostojewski.— Der Hahnrei. Deutsch von August Scholz: Berlin; 1888.

(а отчасти и физиологическом) состоянии „старости" в кавычках. Основной признак ее в том, что жизнь как-то изжита, опустошена, содержание ее не наполняется настоящим — (тяжба по имению дает хоть и назойливое, но самое тощее содержание этой жизни; и это дело вырождается в положительное и полное безделие героя),— но все более и более заполняется воспоминаниями переживаний давно прошедшего. „Старческое" одиночество до такой степени властно овладевает героем,—притом и не считаясь с его волей, а, так сказать, извне по отношению к сознанию героя, по-своему направляя эту волю, извращая ее,— что „он намеренно оставил множество знакомств, которых даже и теперь мог бы не оставлять, несмотря на окончательное расстройство своих денежных обстоятельств" (стр. 417). Это состояние — болезненное, странное, извращенное, ибо оно само тяготеет к тому, что усиливает его болезненность: „Особенно проявлялась эта грусть, когда он оставался один. И странно, этот... человек... ничего так не любил теперь, как оставаться совершенно один" (ibid).

Прямая, т. е. непосредственно понятная причина, правда, указывается тут, это — тщеславие; но это только подсобная, побочная причина, ибо тщеславие героя также „стало вырождаться в какое-то особого рода тщеславие" и т. д. (ibid).

Но не эти психологические детали важны нам сейчас. Нам важно установить и определить состояние героя в эпоху начала рассказа, как странное, извращенное, не логически организуемое какой-либо ясной его волей, но хаотическое и в этом смысле пустое и беспредметное, ибо элементы, бродящие в хаосе, становятся предметами только при организации хаоса, при том или ином упорядочении и преодолении его; только тогда хаос получает содержание, наполнение, до тех пор он пуст и беспредметен. Достоевский сам произносит это слово, говоря о „беспредметной" грусти Вельчанинова, которая, как „новый оттенок" появилась в глазах его к „сороковым годам", к эпохе начала рассказа.

Это первичное для рассказа — в его повествовательном настоящем (Geschichte) — состояние героя и есть та хаотическая и беспредметная материя, которая ждет организующей и разъясняющей идеи, чтобы стать предметной, содержательной-

Такой идеей и является в рассказе „Вечный муж“. „Вечный муж“ — вот то, что наполнит, прояснит и организует изначальную хаотическую пустоту, которую по отношению к Vorgeschichte рассказа (resp. героя) мы можем точнее назвать опустошенностью. „Вечный муж“ — вот то, что создает содержание рассказа, что является поэтому его организующей идеей.

Исследуем теперь эту идею в такой основной конструктивной ее функции и в том ее воплощении, с разными метаморфозами, которое направляет движение рассказа и дает ему содержательное развитие.

Прежде всего: откуда и как она возникает? Извне или изнутри по отношению к той материи, которую она призвана организовывать?

ПЕРВАЯ ЧАСТЬ РАССКАЗА

Эта неорганизованная, хаотическая материя есть состояние души героя, Вельчанинова, к началу рассказа. Первая глава „Вельчанинов“, вся целиком характеризует этот душевный хаос, который сам носитель его пытается осознать. Он называет его „старостью“, которая пришла к нему „совсем почти неожиданно“, при чем: „он сам понимал, что состарился скорее не количеством, а, так сказать, качеством лет, и что если уж и начались его немощи, то скорее изнутри, чем снаружи“. Снаружи-то этот хаос еще не коснулся его: „на взгляд он и до сих пор смотрел молодцом“. Таким образом, хаотическое состояние души героя можно точнее охарактеризовать, как дезорганизованную материю, т. е. в прошлом она была организована, и стройно организована — следы этого прошлого и сохранились на внешнем облике Вельчанинова. Какова была внутренняя организованность прошлого Вельчанинова об этом будет речь впереди, там, где закономерно обнаружится Vorgeschichte его. Но не теперь и вот почему.

„Старость“ Вельчанинова определяется такими двумя главными признаками: во-первых, утратой памяти ближайшего и, во-вторых, непроизвольным вспоминанием давно прошедшего. При чем это „при-

поминавшееся" давно прошедшее качественно резко отличалось от пережитого давно прошедшего, и эта качественная трансформация являлась как назойливая давность, справиться с которой герой бессилен: „все это припоминавшееся возвращалось теперь как бы с заготовленной кем-то, совершенно новой, неожиданной и прежде совсем немыслимой точкой зрения на факт" (420).

Таким образом, материал Vorgeschichte героя на этой стадии его воспоминаний также является дезорганизованным в том смысле, что носитель его утратил власть над ним. Подлинная „органическая" Vorgeschichte на этой стадии и не может поэтому явиться в рассказе, все изложение которого приурочено к аспекту героя. Здесь и сообщаются только разрозненные хаотические факты или эпизоды Vorgeschichte героя.

Итак, сознательная активность Вельчанинова одинаково бессильна и почти атрофирована как по отношению к переживаниям настоящего, так и по отношению к воспоминаниям прошлого. Дезорганизованный мир настоящего влечет дезорганизацию и мира прошлого. Точнее здесь — обоюдо-разрушительное взаимодействие.

Третьим признаком состояния Вельчанинова, который уже не относится к „старости" в кавычках, — ибо эта „старость" есть только неполное обозначение, притом самим героем (416), — является утрата критерия реальности переживаемого и воспоминаемого. Психологического описания этого сложного момента я не даю, т. к. сосредоточиваюсь сейчас на композиционных функциях всех этих элементов. (См. всю 418 стр.).

Отмечу только те психологические результаты этой утраты сознательной активности души героя, которые существенны для развития „действия" рассказа, как не только окрашивающие, но и направляющие поступки героя. Это — его „беспредметная" грусть, его мнительность и его злорадство над своей беспомощностью.

Дезорганизация ждет организующего начала, беспредметность охарактеризована, и чтобы рассказ содержательно задвигался, стал развиваться „слово предоставляется" конструктивной или организующей идее. Она и заявляет о себе со второй главы: действие двинулось.

Эта идея обнаруживает себя не сразу, является сначала incognito. И это „инкогнито“ — „проклятое“ для дезорганизованного героя. „Господин с крепом на шляпе“ — таков заголовок. Но достаточно и этого инкогнитарного обнаружения „идеи“, чтобы она проявила сразу же свою организующую функцию.

Разложенность героя к моменту ее появления достигает предела: „Но в этот раз он уселся за свой столик (в ресторане) в самом сквернейшем расположении духа... Завозись теперь как-нибудь обедавший с ним рядом сосед или не пойми его с первого слова прислуживавший ему мальчишка — и он, так умевший быть вежливым и, когда надо, так свысока невозмутимым, наверно бы расшумелся как юнкер и, пожалуй, сделал бы историю“. И вот тут-то: он вдруг вполне осмыслил причину своей тоски.. которая... Бог знает как привязалась и Бог знает почему не хотела никак отвязаться теперь же он сразу все разглядел и понял, как свои пять пальцев.

— Это все эта шляпа! — пробормотал он как бы вдохновенный: — единственно только эта проклятая круглая шляпа с этим мерзким траурным крепом, всему причиной (426 сл.).

На самом деле, эта „идея“ не сразу начинает „прояснять“ хаос. До эпизода в ресторане она действует на этот хаос не проясняя, но еще более сгущая его. Такова ее Vorgeschichte сообщаемая сейчас же в этой главе. Ее подсознательное восприятие этим хаосом до сих пор и не давало ему подчиниться организации через нее. Теперь она проникла в сферу сознания героя, хотя покуда еще не осмыслилась. Но уже этого достаточно для начала процесса организации и для соответственных и стилистических изменений в изложении: уже с начала этой главы изложение хода событий приобретает особый характер через прием точной датировки событий: время есть, ведь, также одно из начал, организующих хаос. „Был третье июля“ — такой точной датой открывается вторая глава, и вплоть до последней главы, которая имеет особую композиционную функцию и потому о ней будет речь особо, читатель будет все время осведомлен не только о месяцах и днях, но часто и о часах событий и промежутков между ними.

Нужно сказать, что время, как организующее начало, обнаруживается в этой своей функции еще до осознания героем организующей идеи: с такой точностью датировки излагается уже Vorgeschichte встреч Вельчанинова с „господином с крепом на шляпе". Этих „доисторических" встреч — четыре. Не лишнее будет остановиться на них.

Первая встреча. Дата ее характерным образом дается приблизительной: „почти тому уже две недели (по настоящему он не помнил, но, кажется, было две недели)". Впечатление от нее столь же характерным образом раздвоенное: с одной стороны, Вельчанинов „пройдя шагов двадцать, уже, казалось, и забыл про встречу... А впечатление, однако, осталось на целый день — и довольно оригинальное: в виде какой-то беспредметной, особенной злобы".

Итак, прежняя беспредметность остается в силе. (Но теперь, т. е. после пятой встречи явственно подчеркивается процесс осознания: „Он теперь через две недели, все это припоминал ясно; припоминал тоже, что совершенно не понимал тогда, откуда в нем эта злоба, — и не понимал до того, что ни разу даже не сблизил и не сопоставил свое скверное расположение духа во весь тот вечер с утренней встречей". Градация этой фразы особенно подчеркивает пробуждающуюся работу сознания над первичным хаосом. Активность незнакомца выражается еще довольно-таки неопределенно: „ничего в нем не было такого особенного, прошел он скоро, но посмотрел на Вельчанинова как-то слишком уж пристально и почему-то сразу обратил на себя его внимание до чрезвычайности".

Вторая встреча. Датируется точно, но по отношению к первой встрече: „на другой день". Действие, однако, на Вельчанинова остается приблизительно прежним, двойственным: „Да я действительно его где-то встречал", пробормотал он задумчиво, уже полчаса спустя после встречи. Затем весь вечер опять пробыл в скверней шем расположении духа... приписать же ему все свое волнение наверно почел бы даже унизительным, если бы только мысль о том пришла ему в голову. „Активность незнакомца", который на этот раз, по словам автора, „сам поспешил о себе напомнить", все-таки

продолжает оставаться на прежней стадии выражения: он только „опять как-то странно посмотрел на Вельчанинова“.

Третья встреча. Дата: два дня спустя. Здесь уже почти обнажается активность „господина с крепом на шляпе“: „в этот третий раз Вельчанинов готов был поклясться, что господин в траурной шляпе узнал его и рванулся к нему... кажется, даже, „осмелился“ протянуть к нему руку; может быть, даже вскрикнул и окликнул его по имени“. (Обращаю внимание опять на трехчастную градацию этих трех предложений, при чем градацию двойную, идущую в двух направлениях: к усилению признаков активности незнакомца и к ослаблению осознания их героем). И опять двойственное действие встречи на Вельчанинова: с одной стороны, он уже прямо задает себе вопрос: — „кто же, однако, эта каналья и почему он не подходит ко мне, если в самом деле узнает и если так ему хочется подойти?“ —, очевидно уже осознавая активность „господина“; с другой стороны, и вечером и ночью он „опять в мерзейшей и самой фантастической тоске“, что он „мнительно“ хочет приписать разлившейся желчи. „Это была третья встреча“ подчеркивается в заключение. Промежуток между ней и следующей в „дней пять“ обнаруживает заполняемость хаоса уже проникшей в его безпредметное лоно идеей, все еще однако томящей Вельчанинова тем, что она только нажимает на клапан, преграждающий ей путь из подсознательной сферы в ясную сферу сознания. „И что-то как-будто начинало шевелиться в его воспоминаниях, как какое-нибудь известное, но вдруг почему-то забытое слово, которое из всех сил стараешься припомнить: знаешь его очень хорошо,— и знаешь про то, что знаешь его; знаешь, что именно оно означает, около того ходишь, но вот никак не хочет слово припомниться, как ни бейся над ним“.

Четвертая встреча. Датируется словами „на другой день“, т. е. после пятидневной паузы. На этот раз активность незнакомца остро и резко осознается Вельчаниновым, „как дерзость неслыханная“ (эпизод с „нужным господином“ по „делу“ Вельчанинова); „господин с крепом на шляпе стоял и пристально смотрел на них обоих, и, кажется, даже подсмеивался“. Под этим впечатлением „злоба“ Вельчанинова выходит теперь из стадии беспредметности.

Наконец, *пятая (настоящая) встреча* датируется с подчеркнутой точностью „ровно три дня спустя после этой (четвертой) встречи", и „в этой сегоднешней (пятой) встрече" мы возвращаемся из Vorgeschichte в Geschichte. Идея сделала свое первое дело: пробудив активность Вельчанинова, она направила и сосредоточила ее на себе: „Вельчанинов оборотился и закричал ему во все горло: — Эй, вы! Креп на шляпе! Теперь прятаться! Стойте: кто вы такой?" Однако, идея ведет сложную игру с хаосом: на этот раз „слон явился совсем почти мухой: господин этот, как и прежде, юркнул мимо, но в этот раз уже не разглядывая Вельчанинова и не показывая, как прежде, вида, что его узнает, а напротив, опустив глаза и, кажется, очень желая, чтоб его самого на заметили". И далее, после окрика Вельчанинова..., „приостановился, потерялся улыбнулся, хотел было что-то проговорить, что-то сделать — с минуту, очевидно, был в ужаснейшей нерешимости, и вдруг — повернулся и побежал прочь без оглядки".

Сознание героя уже настолько пробуждено, что он может поставить себе вопрос: „А что если и в самом деле не он ко мне, а я, напротив, к нему пристаю, и вся штука в этом?"

Но глава о „господине с крепом на шляпе" еще не закончена. Предстоит еще шестая встреча, и она-то приводит к узнанию незнакомца и имя его „Павел Павлович Трусоцкий" создает композиционно-органический заголовок главы третьей.

Изложение этой шестой встречи ведется уже в полной мере в „реалистическом" окружении. Дается подробное описание квартирной обстановки Вельчанинова (только теперь, а не ранее), отчетливо передается его жуткий сон; звуковые, симптомы (колокольчик) и световые (белая ночь за окном, темнота в комнате, благодаря „толстым штофным гардинам" и потом „забытая на столе зажженная свечка"); ход мыслей и движений Вельчанинова в детально прослеженной последовательности — все это как бы вводит все еще покуда смутное брожение душевного хаоса героя в уже постепенно проясняющееся русло дальнейших событий.

Цепь этих событий переносит нас теперь на арену борьбы, дуэли, поединка между главным и побочным героем. Стадии

этой борьбы и составляют основное содержание всего рассказа.

Шестая встреча подготовлена особым композиционным моментом, специфическим и вообще для Достоевского, и, в частности, для „Вечного мужа“,— моментом сна. Брожение хаоса в душе Вельчанинова подсознательно организуется идеей, которую несет с собой „господин с крепом на шляпе“. Сновидение Вельчанинова и представляется такой подсознательной попыткой организации, как бы стремлением хаоса воспринять и вернуть в себя те начала, которыми определялся строй жизни героя до его душевного распада. Один из факторов той жизни возник во вне и независимо от героя в виде незнакомца с крепом на шляпе. Не хватает еще одного фактора, и он-то и проявляется впервые в Вельчаниновском сне, но в такой еще смутной форме, что не легко догадаться, знаком чего он является.

Кто этот незнакомец Вельчаниновского сна? Это „странный человек, когда-то близкий и знакомый, который уже умер, а теперь, почему-то, вдруг... вошел к нему“... и которого в бешенстве за его молчание Вельчанинов бьет раз, другой и... не останавливаясь, желая „все, все это разрушить?“ Пусть решит это психоанализ. Во всяком случае, ясно здесь одно, что Вельчаниновскому хаосу недостает для реорганизации фиксации и осознания предмета любви: „Всего мучительнее было то, что Вельчанинов не знал, что это за человек, позабыл его имя и никак не мог вспомнить: он знал только, что когда-то его очень любил“.

Итак, организующая идея возникает и извне и изнутри по отношению к хаотическому лону материи. Такая объективация во внешнем образе внутреннего активного, но несознаваемого в этой объективации элемента душевного хаоса героя естественно облекается в форму фантасмагории. Такова жуткая своей непонятностью и потому фантастическая связь шестого появления господина с крепом на шляпе с предваряющим его Вельчаниновским сном. Но эта шестая встреча, самая фантастическая, вместе с тем приводит к узнанию Вельчаниновым незнакомца, который и назван теперь по имени, отчеству и фамилии. Фантасмагория терпит срыв: „Даже стыдно стало: ни тайны, ни опасно-

сти — ничего не оказалось из всей фантасмагории; явилась только глупая фигура какого-то Павла Павловича" (442 стр.).

Однако дело не так просто: тайна остается за прозаической фигурой Павла Павловича, а за тайной и опасность. Тайна разъяснится и то далеко не вполне только в середине повести, а опасность минует героя лишь к концу ее, и к концу ее разоблачится до конца и тайна.

Срыв фантасмагории — только мгновенное и мнимое разоблачение ее. Снят только верхний покров тайны (момент узнания), но она остается закутанной еще в очень густые покрывала. Постепенное разоблачение тайны и длительная игра героя с неведомой, но то и дело намекающей на себя опасностью и создает главное напряжение дальнейшего течения рассказа, ось, или стержень, около которого вертится непосредственный интерес фабулы.

Идея объективировалась, заявила о себе, но раскрываться она будет мало-по-малу.

Разоблачение тайны естественно начинается с выявления той Vorgeschichte героя, где судьба связала его с узнанным теперь „незнакомцем". За узнанием следует уже длительный разговор двух „знакомых", и в этом разговоре как бы просачивается Vorgeschichte. В третьей главе, на которой мы сейчас задерживаемся, обнаруживается два ее персонажа: героиня — жена Трусоцкого, Наталья Васильевна, и покуда еще неясная в своей роли фигура Багаутова. Это просачивание Vorgeschichte облекается в форму таинственных намеков Трусоцкого и нервно сдержанных, и тем подчеркивающих и часто раскрывающих недоговоренное, реплик Вельчанинова. Повествование как бы борется с диалогической формой, в которую оно облечено. Прерывистость такой формы содействует в высшей степени напряжению всего этого момента развития фабулы.

Но, вот четвертая глава дает передышку. Vorgeschichte облекается в форму воспоминаний Вельчанинова (на утро после ночного посещения его Трусоцким), об „этой женщине" (454 стр.), т. е. о покойной жене Трусоцкого и бывшей любовнице его Вельчанинова. Vorgeschichte раскрывается в трех своих главных персонажах и в их связи друг с другом. что и формулируется в заголовке „Жена муж и любовник".

Раскрытие Vorgeschichte в форме воспоминания героя или героини — часто применяемый прием новелльной техники. Но часто он и остается в значительной мере внешним техническим приемом ознакомления читателя с Vorgeschichte. Это наблюдается даже и у несомненных мастеров своего дела. Ср., напр., у Мопассана его новеллу „L'Abandonné“, где Vorgeschichte в виде воспоминаний героини служит прежде всего для наполнения, т. ск., паузы в развитии действия рассказа, образуемой прогулкой героини, во время которой она и вспоминает роман своей молодости. Это переживание прошлого не является чем-то всецело обусловленным моментом развития действия, (хотя отчасти оно и стимулировано целью прогулки: увидеть своего незаконнорожденного сына), уже потому, что эти воспоминания являются постоянным предметом мыслей героини и до прогулки, что вытекает из всей ее характеристики. Напротив, у Достоевского такой прием введения Vorgeschichté органически обусловливается всей внутренней композицией повествования, организуемой идеей „вечного мужа“. До ночного посещения мужа герой и не думает об этой своей любви-„наваждении“: это „наваждение“ способствовало в свое время дезорганизации душевного строя Вельчанинова и „все воспоминания об этой страсти обратились для него в позор“ (456 стр.); но „он постарался все это забыть — и почти успел“. В такой „забывчивости“ он и пребывает до пробуждения от нее сообщением Трусоцкого о смерти его жены. „И вот вдруг, девять лет спустя, все это так внезапно и странно воскресает перед ним опять после вчерашнего известия о смерти Натальи Васильевны“ (ibid).

Таким образом, эти воспоминания не заполняют никаких свободных мест, остающихся в действенном развитии фабулы, но являются необходимым и внутренне обусловленным звеном в развитии основного содержания рассказа: Vorgeschichte „вспоминается“ героем в момент рассказа, предустановленный всей временной органической последовательностью развития действия. Она сообщается в этот момент не потому, что здесь у д о б н о сообщить о ней, не потому, что п о р а ознакомить с ней читателя, но потому что этот момент образует органический этап в том процессе организации душевного хаоса героя, который протекает под воздействием организующей его идеи „вечного мужа“.

Почти все, казалось бы, осознается Вельчаниновым в этом воспоминании Т-ского его романа, и смутная до сей поры Фигура Багаутова получает свое место и роль и, главное, фигура Павла Павловича Трусоцкого вырисовывается во всей своей пластичности „вечного мужа". Но эта „пластичность" относится всецело к прошлому. „Вечный муж"—понятие соотносительное, как мы уже говорили: оно предполагает жену и ее любовника. Теперь же, со смертью жены „это была только часть целого, выпущенная вдруг на волю, т. е. что-то удивительное и ни на что не похожее (459 стр.). „И вот в чем также коренится фантастичность, фантасмагоричность теперешнего „явления" и всего поведения Павла Павловича, господина с крепом на шляпе, этой „части без целого".

Но если это почти полное раскрытие Vorgeschichte осмыслило как-то странность теперешней роли Трусоцкого, „вечного мужа", ставшего вдовцом, то осталась все-таки, какая-то тайна, связанная с таинственной развязкой Т-ского романа Вельчанинова, тайна, которая еще не осознается Вельчаниновым, но на которую в заключительном абзаце этой главы в высшей степени смутно намекается: тайна эта, не осознаваемая Вельчаниновым, толкает его итти разыскивать своего старого знакомца: „всю вчерашнюю фантасмагорию с замком у дверей он объяснял случайностью, пьяным видом Павла Павловича и, пожалуй, еще кое-чем, но в сущности не совсем точно знал, зачем он идет теперь завязывать какие-то новые отношения с прежним мужем, тогда как все так естественно и само собой между ними покончилось. Его что-то влекло; было тут какое-то особое впечатление, и вследствие этого впечатления его влекло"... (463 сл.).

Очередное снятие нового покрова с Vorgeschichte дает глава пятая, так и озаглавленная — по невступившему еще на сцену действия персонажу —„Лиза".

Лиза — незаконная дочь Вельчанинова и законная „дочь" Трусоцкого. Как в прошлом звеном, связывающим Вельчанинова и Трусоцкого была Наталья Васильевна — любовница и жена,— так в настоящем рассказе таким звеном является теперь Лиза. Раскрытие этой ее „роли" в действии рассказа снимает последний покров с тайны отношений между главным и вторым героями. Такова функция пятой главы, замыка-

ющей как бы первую часть рассказа, первый большой этап повествования, состоящий в постепенном расшелушении основного ядра действия в его агентах — действующих лицах, не только живых — Вельчанинове, Трусоцком и Лизе, но и „покойном персонаже“ — Наталье Васильевне. Они все прошли перед нами, они все вышли на сцену, экспонировались. Эта постепенность и последовательность экспозиции, которую образуют первые пять глав, рельефно симптоматизируется их заголовками: Вельчанинов — Господин с крепом на шляпе — Павел Павлович Трусоцкий — Жена, муж и любовник — Лиза.

Прежде чем перейти к описанию дальнейших этапов повествования, закончим анализ этой пятиглавной экспозиции рассмотрением приема, которым производится снятие последнего покрова с тайны Vorgeschichte героя. Что Лиза — дочь Вельчанинова будет высказано en toutes lettres, только в следующей, шестой главе, открывающей вторую часть повествования в словах героя: „она — Трусоцкая, жена этого Трусоцкого. Это она умерла, а Лиза ее дочь — моя дочь“ (485 стр.). Но это выясняется уже к концу экспозиции из ряда симптомов, которые выражаются в виде становящихся все более и более прозрачными намеков. Система намеков, диалогически выражаемых, образует индивидуальный прием раскрытия тайны Vorgeschichte героя. И опять-таки это не какой-нибудь внешний технический прием, но органическое обнаружение той формы, которую предопределяет поэтическая материя (Stoff) рассказа. Как такой органический прием он многогранен: одной гранью он освещает тайну нового агента действия — Лизы,— другими гранями он психологически характеризует обоих собеседников и продолжает дело обнаружения той сложной психологической сети отношений между героем и врагом его, Вельчаниновым и Трусоцким, той игры кошки с мышью (где иногда, правда, неизвестно в конце концов кто — кошка и кто — мышь), которую мы обозначили общим термином поединка.

„— Скажите, Павел Павлович, вы здесь, стало-быть не один? Чья это девочка, которую я застал при вас давеча? Павел Павлович даже удивился и поднял брови, но ясно и приятно посмотрел на Вельчанинова. — Как чья девочка? Да ведь это Лиза,— проговорил он

приветливо улыбаясь.—„Какая Лиза?—пробормотал Вельчанинов, и что-то вдруг как бы дрогнуло в нем. Впечатление было слишком внезапное. Давеча войдя и увидев Лизу, он хоть и подивился, но не ощутил в себе решительно никакого предчувствия, никакой особенной мысли.—Да наша Лиза, дочь наша Лиза,—улыбался Павел Павлович.—Как дочь? Да разве у вас с Натальей... с покойной Натальей Васильевной были дети?—недоверчиво и робко спросил Вельчанинов, каким-то уж очень тихим голосом" (469 стр) и т. д. и т. д. Намеки все более и более проясняются: высчитывается время рождения Лизы в связи с датой отъезда Вельчанинова из Т., отмечается в ее изображении характерная. „наследственная черта": „большие голубые глаза", в отца, как сделает вывод читатель, сопоставив глаза Вельчанинова „большие и голубые", указанные уже в самом начале рассказа (416 стр.) с глазами Натальи Васильевны—„глаза (ее) были нехороши: какая-то излишняя твердость была в ее взгляде" (457 стр.), а цвет их несущественен для рассказа и потому не указывается[1]), и пр. и пр. вплоть до почти полного прорыва к обнаружению тайны Лизы при уговорах его отпустить ее пожить к Погорельцевым, когда на колебания Павла Павловича у него вырывается реплика (475 сл.): „Да я же сказал вам, что я у них как родной... Клавдия Петровна за счастье почтет по одному моему слову. Как бы мою дочь... Да чорт возьми, ведь вы сами же знаете, что вы только так, чтобы болтать... чего же уж тут говорить!—Он даже топнул ногой".

Так как этот прием диалогического намекания органичен, как было показано, т. е. вытекает из всей, так сказать, психологии столкновения героя и врага его, то естественно, что этот же прием мы встречаем и ранее при раскрытии других элементов Vorgeschichte. Иллюстрирую цитами (449 сл.):

Павел Павлович говорит: „А наше первое с вами знакомство, когда вы вошли ко мне утром для справок по вашему делу и стали даже кричать-с, и вдруг вошла Наталья Василь-

---

[1]) Ср. на стр. 472: „Вельчанинов тотчас же признал эти большие голубые глаза, но всего более поразили его удивительная, необычайно нежная белизна ее лица и цвет волос; эти признаки были слишком для него значительны. Склад лица и склад губ, напротив того, резко напоминал Наталью Васильевну".

евна, и через десять минут вы уже стали нашим искреннейшим другом дома ровно на целый год-с, — точь-в-точь как в „Провинциалке" пьесе господина Тургенева... — Вельчанинов, медленно прохаживался, смотрел в землю, слушал с нетерпением и отвращением, но — сильно слушал. — Мне и в голову не приходила „Провинциалка", — перебил он несколько теряясь"...

И далее:

Павел Павлович: „А насчет „Провинциалки" и собственно насчет „Ступендьева", — то вы и тут правы, потому что это мы сами потом, с бесценной покойницей, в иные тихие минуты вспоминая о вас-с, когда вы уже уехали — приравнивали к этой театральной пьесе нашу первую встречу... потому что ведь и в самом деле было похоже-с. А собственно уж насчет „Ступендьева"...—„Какого это „Ступендьева", чорт возьми! — закричал Вельчанинов и даже топнул ногой, совершенно уже смутившись при слове „Ступендьев", по поводу некоторого беспокойного воспоминания, замелькавшего в нем при этом слове".

И еще более о Багаутове:

Вельчанинов: „Багаутов! Да ведь он же служил у вас... — Служил, служил! При губернаторе! Из Петербурга, самого высшего общества изящнейший молодой человек! — в решительном восторге вскрикнул Павел Павлович, — „Да, да, да! что ж я! Ведь и он тоже..." — И он тоже и он тоже! — в том же восторге вторил Павел Павлович, подхватив неосторожное словцо хозяина, — и он тоже. И вот тут-то мы и играли „Провинциалку", на домашнем театре у его превосходительства гостеприимнейшего Семена Семеновича, — Степан Михайлович „графа", я „мужа", а покойница „Провинциалку", — но только у меня отняли роль „мужа", по настоянию покойницы, так что я не играл „мужа", — будто бы по неспособности-с"... — „Да какой чорт вы Ступендьев! Вы прежде всего Павел Павлович Трусоцкий, а не Ступендьев!" — грубо, не церемонясь и чуть не дрожа от раздражения, проговорил Вельчанинов".

ВТОРАЯ ЧАСТЬ РАССКАЗА

Если первые пять глав рассказа объединяются в одно конструктивное целое, образуя полную экспозицию агентов повествования, то следующие пять глав также замыкаются в дальней-

шее конструктивное единство, образуют новый этап основной темы поединка. В первом пятиглавии рассказа собственно повествовательная его часть уносила нас в прошлое Vorgeschichte. Там звеном, связующим двух врагов—Вельчанинова и Трусоцкого—была жена и любовница—Наталья Васильевна. Она умерла, но связь эта не разрушилась: она удерживается теперь новым звеном—дочерью Лизой. Противоборство двух основных персонажей вступает в новый этап, воплощается как бы в новую сюжетную варьяцию.

Для организации душевного хаоса Вельчанинова не достаточно одной идеи — „вечного мужа", ибо эта идея, как было указано выше, соотносительная. Изъятая из этой соотносительности она становится „частью без целого", что и произошло со смертью Натальи Васильевны. И как в прошлом жизнь Вельчанинова организовывалась его отношениями с Натальей Васильевной, так теперь, в настоящем, организующим фактором для него является Лиза. Она наполнит жизнь Вельчанинова на этом этапе развития рассказа, она даст ему новую цель жизни. Но чем по существу характеризуется внутренний хаос Вельчанинова? Душа есть деятельность. Неорганизованное хаотическое состояние души есть: или деятельность, лишенная всякой разумной целесообразности — такова душевная жизнь сумасшедшего, или же отсутствие всякого деятельного наполнения жизни — такова праздность.

Вельчанинов и является по существу своему праздным человеком. Он всегда таков, поскольку предоставлен самому себе. Нужны воздействия извне, чтобы наполнить это праздное состояние его души деятельным содержанием. Насколько оно в том или ином случае оказывается продуктивным — такая оценка не входит в нашу задачу. Ясно, впрочем, и непосредственно, что о подлинной продуктивности у Вельчанинова говорить не приходится. Организация под воздействием внешних стимулов, или внешних агентов не является, по существу своему, органическим становлением хаоса в космос. Такое пробуждение хаотической праздности к внешне организованной деятельности и может быть поэтому характеризовано как своего рода прихоть, или фантазия, не столько обусловленная, сколько вызванная внешним толчком. И открывающая второй

этап рассказа шестая глава своим заглавием дает определение и оценку того момента душевного процесса Вельчанинова который связан с возвращением в орбиту его жизни „вечного мужа“ и с появлением вслед за ним его „дочери“ Лизы. Это заглавие гласит: „Новая фантазия праздного человека“.

Дочь дает цель жизни Вельчанинову, эта цель жизни — устроение судьбы Лизы. И „в том что будет после, он уже. не сомневался нисколько; там были полные ясные надежды Об одном только он знал совершенно: что никогда еще он не испытывал того, что ощущает теперь, и что это останется при нем на всю его жизнь! „Вот цель, вот жизнь!“ думал он восторженно. Много мелькало в нем теперь мыслей, но он не останавливался на них и упорно избегал подробностей: „без подробностей все становилось ясно, все было нерушимо“... (482 стр.).

И эта „новая фантазия“ влечет за собой своего рода преображение „праздного человека“. Не только он практически организуется, осознав вдруг, что он сам мешает своей тяжбе, вмешиваясь в нее, „сам суетясь и толкаясь по присутственным местам и ловя своего адвоката, который стал уже от него прятаться“ (489 стр.), но он преображается духовно, когда, рассказывая Погорельцевой, к которой привез на попечение Лизу, о своем „враге“ Трусоцком, вдруг находит оправдание всей его озлобленности: „Но это так, так естественно с его стороны... Тут, друг мой, по-христиански надо взглянуть и знаете, милая, добрая моя, — я хочу к нему совсем перемениться: я хочу обласкать его. Это будет даже „доброе дело“ с моей стороны. Потому что все-таки я же перед ним виноват!“ (486).

Но планы эти продолжают иметь ценность „фантазии“. В наполняющемся жизнедеятельным содержанием и организующемся внутреннем его хаосе не все еще прояснилось для самого Вельчанинова, и эти еще не выясненные остатки и еще не снятые покровы с поступков и намерений врага продолжают содержательно развивать основную сюжетную тему поединка.

„Это-то меня и мучает, что я еще не разглядел тут всего — говорит Вельчанинов еще до вспышки христианских чувств. Он знает, знает (тайну ребенка, Лизы, т. е. ее отца)... Но мне надо знать, сколько именно он тут знает?“ (485 стр.). И после

своего „практического" просветления о ведении тяжебного дела, „несмотря на веселость, он становился все рассеяннее и нетерпеливее: стал, наконец, задумчив; и хоть за многое цеплялась его беспокойная мысль, в целом ничего не выходило из того, что ему было нужно. „Мне его нужно этого человека!" — решил он, наконец,—„его надо разгадать, а уж потом и решать. Тут — дуэль" (490 стр.).

Итак, эти мажорные модуляции в истории Вельчанинова очень скоро вновь уступают место прежним жутким и таинственным тонам. Снятие верхних покровов с тайны не сделало ее самое более прозрачной, но обнажило более глубокие покровы, и они-то оказались и более действенными по отношению к теме поединка и, как таковые, и более жуткими. Напряжение не только не разрешилось, но усилилось еще более. И вот, седьмая глава с иронически мажорным заглавием „Муж и любовник целуются", возвращает, я бы сказал даже, ввергает нас вновь в тему поединка, и эта тема обнажается самим Достоевским в приведенных только что словах начала этой главы: „Тут — дуэль".

Чего добивается Вельчанинов, ища новой встречи со своим противником, от которого он уже ведь отнял своего ребенка? „Он спешил узнать" — начинает Достоевский седьмую главу. Добиться, чтобы Павел Павлович выговорил последнее слово — вот цель дуэли с ним Вельчанинова. Но если для одного противника это цель, для другого это последнее слово — как бы оружие, приберегаемое им для решительного удара. Игра в шахматы с конем в кармане. Сила Трусоцкого в намеках и недоговоренности, и они обессиливают, обезоруживают Вельчанинова. „Вечный муж" — эта идея, войдя в сознание Вельчанинова проясняет и организует его душевный праздный хаос, но все дело в том, что этим определением — „вечный муж" — не исчерпывается содержание предмета, скрывающегося за ним. И осознание неполноты этого определения, до которого, как было указано, Вельчанинов сам додумался, вызывает рецедив дезорганизации его душевного строя, что все ярче и ярче обнаруживается в новых стадиях его „дуэли" с Трусоцким. Трусоцкий — не только тип „вечного мужа", но особая разновидность этого типа: „хищный тип". И эту кардинальную черту Трусоцкого распознает вдруг Вельчанинов, когда в оче-

редном „столкновении" один на один, после помещения Лизы к Погорельцевым, он восклицает, вдруг нервно и раздражительно расхохотавшись: —„Фу, чорт! Да вы решительно „хищный тип" какой-то! Я думал, что вы только „вечный муж" и больше ничего!" (499 стр.)

Эта хищность Трусоцкого обнаруживается и осознается Вельчаниновым в той игре намеками и внезапными и чрезмерными откровенностями, обрывающимися в недомолвки, которой пользуется Трусоцкий как оружием. „Да ты, свинья, объяснился бы скорее, а намеков я не люблю"—думал про себя Вельчанинов. Злоба кипела в нем, и он давно уже едва себя сдерживал" (493 стр.).

Можно было бы графически изобразить всю кривую этих высказываний Трусоцкого, скачущую как лихорадочная температура.

Вельчанинов замечает, что Павел Павлович „сегодня какой-то злой". Павел Павлович дает объяснение: Багаутов умер, „неизменный и шестилетний друг". Но это объяснение оборачивается в новую загадку: он зол на самого Багаутова за то, что тот... умер. „Что ж он со мной изволил теперь сотворить истинный-то и шестилетний друг, — я вас спрашиваю? Я, может, единственно для него одного и в Петербург ехал! — Да за что же вы на него-то сердитесь,—засмеялся Вельчанинов,— ведь он не нарочно же умер!" На это Павел Павлович как бы делает шаг назад: —„Да ведь я и сожалея говорю; друг-то драгоценный". И это новое объяснение оборачивается в ироническую сторону уже предельно откровенным намеком: „друг-то драгоценный; ведь он вот что для меня значил-с". —И Павел Павлович вдруг, совсем неожиданно сделал двумя пальцами рога над своим лбом и тихо, продолжительно захихикал. Он просидел так, с рогами и хихикая, целые полминуты, с каким-то упоением самой ехидной наглости смотря в глаза Вельчанинову" (491 сл.).

Сети намеков и недомолвок расставлены хищником, и Вельчанинов в них ловится. Так за много шагов вперед строит опытный шахматный игрок свой план, скрывая его мнимыми жертвами фигур, которые все будут возмещены конечным и верным матом. До мата Трусоцкого Вельчанинову еще далеко, но хитрый план Трусоцкого и блестящее его проведение —

налицо. Злоба закипает уже в Вельчанинове от этих намеков, которые доходят до сопоставления его с Багаутовым, („теперь вы, и один уж только вы у меня и остались истинным другом-с! Нет Степана Михайловича Багаутова" 493 стр.), и он ставит вопрос прямо, но и наивно: „Вы мне вот что скажите,— начал он досадливо, — если вы так прямо обвиняете Степана Михайловича, то ведь вам же кажется радость, что обидчик ваш умер; чего ж вы злитесь?—Какая же радость-с? Почему же радость?—Я по вашим чувствам сужу.—Хе-хе, на этот счет вы в моих чувствах ошибаетесь по изречению одного мудреца: „хорош враг мертвый, но еще лучше живой", хи-хи!" Вельчанинов пытается (опять наивно!) парировать: „Да вы живого-то лет пять, я думаю, каждый день видели, было время наглядеться, — злобно и нагло заметил Вельчанинов ".

И вот результат этого „неудачнейшего хода" Вельчанинова: —„А разве тогда... разве я тогда знал-с? — вскинулся вдруг Павел Павлович, опять точно из-за угла выскочил, даже как бы с какой-то радостью, что ему, наконец, сделали вопрос, которого он так давно ждал, — за кого же вы меня, Алексей Иванович, стало-быть, почитаете?" —И во взгляде его блеснуло вдруг какое-то совершенно новое и неожиданное выражение, как бы преобразившее совсем в другой вид злобное и доселе только подло кривлявшееся его лицо" и т. д. (494 стр.).

Не стану приводить и описывать всех других „ходов" обоих противников. Тут что ни реплика, то диалогический перл, и весь этот диалогический узор мог бы быть столь же логически комментирован как партия Морфи или Андерсена. Нам важно только отметить, что если логику и цель игры Павла Павловича тщетно пытается уяснить до конца Вельчанинов, то Павлу-то Павловичу цель и стремление Вельчанинова узнать все до конца ясны давно: —„А уж как бы вам хотелось узнать про то, как сам-то я узнал про Степана Михайловича" (496 стр.).

И однако, и тут не все остается ясным. Павлу Павловичу точно нужно и с своей стороны разъяснить какую-то тайну, вернее удостовериться в какой-то для него уже очевидности о Вельчанинове. Это и приводит к кульминации поцелуя мужа и любовника. Разъяснилась ли как-нибудь по новому эта тай-

на-очевидность для Павла Павловича — остается закрытым, но Вельчанинова последовавшая за поцелуем тирада и поведение Павла Павловича ставят перед новой загадкой.

— „Ну, уже теперь, теперь... — опять в пьяном исступлении крикнул Павел Павлович, засверкав своими пьяными глазами, — теперь вот что-с: я тогда подумал, „неужто и этот? Уж если этот, думаю, если уж и он тоже, так кому же после этого верить!“ — Павел Павлович вдруг залился слезами. — Так понимаете ли, какой вы теперь друг для меня остались?! — И он выбежал со своей шляпой из комнаты. Вельчанинов опять простоял несколько минут на одном месте, как и после первого посещения Павла Павловича. — „Э, пьяный шут и больше ничего!“ махнул он рукой. „Решительно больше ничего!“ энергически подтвердил он, когда уже разделся и лег в постель“ (502 сл.).

Дуэль опять прервалась и опять на новой тайне, как и первый раз. Вельчанинов мало что „узнал“, но эта очередная „встреча“, или столкновение не были для него безрезультатны. Он заподозрил тактику противника, заподозрил направление, в котором задумал тот осуществление своей мысли: „Гм... он слишком понимает, в чем дело и отомстит мне Лизой, думал он в страхе“ (нач. гл. VIII). Казалось бы чего проще поэтому: оторвать окончательно от врага звено, связующее его с ним — Лизу, — но дело осложняется тем, что это звено — неотрывное. В этом — функция „мотива Лизы“ для сюжетной завязки дуэли в ее второй стадии. Тяга Вельчанинова к Трусоцкому не нуждается в своем объяснении никакими иррациональными стимулами, никакими demon of perversity àla Эдгар По, как бы она ни выражалась в столь характерно прерывистых формах изложения: „Гм... без сомнения я не могу же позволить вчерашних выходок с его стороны“, — покраснел он вдруг, — „и... и вот, однакоже, он не идет, а уж двенадцатый час“. После „вчерашней пощечины“ он до „тоски“ ждет своего оскорбителя. Все дело в том, что само звено является здесь активным: Лиза ждет, что Вельчанинов привезет к ней ее официального отца[1]). И это побуждает

[1]) Психологический анализ сложного состояния Лизы не входит в мою задачу. Ограничиваюсь здесь поэтому только пояснением, которое дает

даже Погорельцеву, советующую Вельчанинову как можно скорее прервать всякие отношения с Трусоцким, почти тут же упрашивать его еще раз „попробовать привезти сюда этого изверга“ (509 стр.).

Но месть Лизой — не последняя месть Трусоцкого. Отлынивания его от посещения Погорельцевых образуют как бы новую сеть, в которую он ловит своего противника. За краткой встречей на мосту во время похорон Багаутова, следует очередной, длительный эпизод дуэли, занимающий всю девятую главу „Приведение“. Мотив Лизы обрамляет эту новую встречу. Он понуждает Вельчанинова оставить ночевать у себя в комнате своего „хищного врага“ и, так сказать, негативно завершает встречу новым бегством Трусоцкого. Но вся середина эпизода развивается на иных мотивах.

Лиза, как орудие мести, в сущности уже использована Трусоцким: она уже обречена, она умрет. Но этого мало для его торжества. И с этого момента рассказа дуэль как бы уже зашагивает в свой третий этап. Этот третий этап ознаменуется максимальной активностью в борьбе обоих противников, что и будет показано в дальнейшем. Здесь же характерным образом возобновляется звучание темы „хищного типа“. Неосторожно брошенная Вельчаниновым, она пустила росток в душе Трусоцкого, сосредоточила на себе весь ход его мыслей и временно как-будто заслонила „главное“. Вот почему, когда в разбираемой сцене Вельчанинов, не в первый раз попадающийся на удочку, ставит вопрос ребром („Павел Павлович, говорите прямо! Вы умны, я опять сознаюсь в этом, но уверяю вас, что вы на ложной дороге! Говорите прямо, действуйте прямо и, честное слово даю вам, я отвечу, на все, что угодно!“ 515 стр.), Трусоцкий спрашивает его не о „главном“, а о ...„хищном типе“:„—Если уж вы так добры-с,— осторожно придвинулся к нему Павел Павлович,— то вот-с, очень меня заинтересовало то, что вы вчера упомянули про хищный тип-с!...— Вельчанинов плюнул и опять пустился шагать еще скорее по комнате.— Нет-с, Алексей Иванович,

---

сам автор от лица Погорельцевой: „Это гордый и угрюмый ребенок; ей стыдно, что она у нас, и что отец ее так бросил; вот в чем вся болезнь по моему“ (509 стр.).

вы не плюйте-с, потому что я очень заинтересован и именно пришел проверить-с...“ (ibid).

„Хищный тип“ становится канвой, по которой расшивает новыми узорами свою дуэльную игру Трусоцкий. Он вызывает Вельчанинова уже на откровенную характеристику и оценку в лицо его, Трусоцкого (516 стр.), а с другой стороны, дает повод самому Трусоцкому к жуткому намеку-угрозе в форме „анекдотика“ о шафере пырнувшем ножом молодого (517 стр.). И вот опять блестящий результат такой игры:

—„Убир-райтесь вы к чорту,—завопил вдруг не своим голосом Вельчанинов, точно как бы что сорвалось в нем,—убир-райтесь с вашею подпольною дрянью, сам вы подпольная дрянь,—пугать меня вздумал—мучитель ребенка,—низкий человек,—подлец, подлец, подлец!—выкрикивал он себя не помня и задыхаясь на каждом слове“(518 стр.).

Но пуганья этим не кочаются, и жуткий эпизод с „Привидением“ (тенью Натальи Васильевны) и дальнейшей выходкой Павла Павловича с поисками „необходимейшего домашнего предмета“, как бы предвосхищают будущую сцену решительной схватки, которой завершится вся дуэль.

Но стадия дуэли—с Лизой на арене битвы—все-таки еще не изжита, и уже после ее смерти она завершается своего рода кульминационной сценой у „заведения“.

Если до сих пор тактика Трусоцкого вызвала Вельчанинова на целый ряд faux pas, мягко выражаясь, или, скажем так-на целый ряд откровенностей, образовавших многочисленные мелкие кульминации дуэльного диалога, то в этой сцене она приводит к обоюдной кульминации откровенности обеих противников:

—„Понимаешь ли ты, пьяный изверг, что без тебя ее и похоронить нельзя будет!—прокричал он (Вельчанинов), задыхаясь.—Тот повернул к нему голову.—Артиллерии... прапорщика... помните?—промямлил он тупо ворочавшимся языком.—„Что-о-о?—завопил Вельчанинов, болезненно вздрогнув.—Вот тебе и отец! Ищи его... хоронить...—Лжешь!—закричал Вельчанинов, как потерянный,—ты со злости... я так и знал, что ты мне это приготовишь!—Не помня себя он занес свой страшный кулак над головой Павла Павловича. Еще мгновение—и он, может быть, убил бы его одним ударом; дамы

взвизгнули и отлетели прочь, но Павел Павлович не смигнул даже глазом. Какое-то исступление самой зверской злобы исказило ему все лицо.—А знаешь ты,—произнес он гораздо тверже, почти, как не пьяный,—нашу русскую?... (И он проговорил самое невозможное в печати ругательство).—Ну так и убирайся к ней!—Затем с силою рванулся из рук Вельчанинова, оступился и чуть не упал. Дамы подхватили его и в этот раз уже побежали, визжа и почти волоча Павла Павловича за собою. Вельчанинов не преследовал" (527 сл.).

То, что я назвал здесь откровенностью со стороны Трусоцкого, не состоит в окончательном раскрытии тайны, которое все еще нужно Вельчанинову. Напротив, намеком на артиллерийского прапорщика, заместившего у Натальи Васильевны отставленного ею Вельчанинова, Трусоцкий как бы заметает следы Лизиного происхождения. Но это опять-таки все тот же прием вызова противника на откровенность, что и достигается опять-таки блестяще („Лжешь!" Вельчанинова). Кульминация же откровенности Трусоцкого здесь состоит в обнажении его ненависти к Вельчанинову, впервые выразившейся в форме ругательства (да еще „самого невозможного в печати"), почти проклятия.

Казалось бы дуэль кончена. Одного противника после того, как он нанес словесный удар, впервые такой прямой и открытый, „уволокли" с поля сражения, другой противник его „не преследовал"; второе звено вражды их—Лиза—умерла. И вот действительно, Вельчанинов вновь остается один, и вновь означаются симптомы его прежнего душевного хаоса, и время, такое насыщенное до похорон Лизы точнейшими датировками дней и часов, чуть ли не минут, вновь расплывается в двухнедельный пустой промежуток: „Целые две недели слонялся он по городу безо всякой цели, один, и натыкался на людей в задумчивости. Иногда же по целым дням лежал протянувшись у себя на диване, забывая о самых обыкновенных вещах" (529 стр.).

Этот промежуток образует как бы сюжетную паузу: не только замолкает главная тема „дуэли", но более того: и побочная партия Вельчаниновского „дела", т. е. тяжбы теряет даже свою мнимо-организующую функцию, какую она имела

в начале рассказа по отношению к Вельчаниновскому хаосу: „Погорельцевы много раз присылали звать его к себе; он обещал и тотчас же забывал. Клавдия Петровна даже приезжала к нему сама, но не застала его дома. То же случилось и с его адвокатом; а между тем адвокату было что сообщить: тяжебное дело было им весьма ловко улажено, и противники соглашались на мировую с вознаграждением весьма значительною долею оспариваемого ими наследства. Оставалось получить только согласие самого Вельчанинова". И вот: „Застав его, наконец, у себя, адвокат был удивлен чрезвычайной вялостью и равнодушием, с которыми он, еще недавно такой беспокойный клиент, его выслушал" (529 стр.).

И как тогда, до „дуэли", Достоевский ставил диагноз состояния своего героя, определяя его, как „беспредметную грусть", так теперь он еще точнее указывает, что „Вельчанинов забывал самое время". „Вся цель его жизни, мелькнувшая перед ним в таком радостном свете, вдруг померкла в вечной тьме" (530 стр.).

Это — конец, и могло бы быть концом рассказа о хаосе, становившемся космосом и вновь дезорганизовавшемся в хаос. И в заключительных страницах десятой главы „На кладбище" начинают было даже звучать эпилогически примеренные ноты, притом, подчеркиваю, не нарушающие того беспредметного тона, в русло которого вновь возвратился рассказ. Эта заключительная сцена второго пятиглавия так и открывается характерно неточной датировкой: „В один день, и почти сам не помня как, он забрел на кладбище, на котором похоронили Лизу (531 стр.). И „когда он приник на ее могилу и поцеловал ее, ему вдруг стало легче... какая-то даже надежда в первый раз после долгого времени освежила ему сердце... Прилив какой-то чистой безмятежной веры во что-то наполнил ему душу.—„Это Лиза послала мне, это она говорит со мной—подумалось ему". (532 стр.).

Но остается еще один абзац главы, и этот абзац точно соответствует по своей повествовательной функции модуляционному переходу, вместо паузы, связывающему одну часть музыкальной пьесы с другой. Так оперная увертюра, являясь законченным целым, может исполняться отдельно в концерте, и она же в театре органической модуляцией вводит слушате-

лей в самую оперу, образуя с ней все же единое, но усложненное целое. И здесь в „Вечном муже" эпилогическая примиренность конца десятой главы, органически завершая второй пятиглавый компонент повествования, без паузы, но именно таким модуляционным переходом вводит нас в третью стадию развития сюжета, вызывающую новыми мотивами прежнюю и замолкнувшую было тему дуэли:

„Совсем уже смеркалось, когда он пошел с кладбища обратно домой. Не так далеко от кладбищенских ворот, по дороге, в низеньком деревянном домике помещалось что-то в роде харчевни или распивочной; в отворенных окнах виднелись посетители, сидевшие за столами. Ему вдруг показалось, что один из них, помещавшийся у самого окна,— Павел Павлович, и что он тоже видит его и любопытно его высматривает из окошка. Он пошел далее и вскоре услышал, что его догоняют; за ним бежал и в самом деле Павел Павлович: должно быть примирительное выражение в лице Вельчанинова привлекло и ободрило его, когда он наблюдал из окошка. Поравнявшись, он, робея, улыбнулся, но уже не прежней пьяной улыбкой; он даже и совсем не был пьян.—Здравствуйте — слазал он.—Здравствуйте,— отвечал Вельчанинов" (532 стр.).

Как видно из этой цитаты, главный агент замолкнувшей темы дуэли вновь появляется „вдруг". Но и эта внезапность, приправленная кроме того смутно тревожной обстановкой (сумерки и пр.), не диссонирует примирительному тону эпилога (оттого и побежал Павел Павлович в догонку за Вельчаниновым, что „примирительное выражение" в его лице „привлекло и ободрило его"). Оба противника встречаются новыми (примиренный Вельчанинов и трезвый Трусоцкий) и по-новому просто („Здравствуйте" и „Здравствуйте"), действительно дуэль в каком-то своем этапе завершилась и кончилась, нет и мотивов для ее возобновления. На таком Nullpunkt, как говорят немцы, и строится переход к третьей части рассказа, к третьему пятиглавию.

ТРЕТЬЯ ЧАСТЬ РАССКАЗА

Уже с первых строк одиннадцатой главы, по содержанию непосредственно продолжающей предшествовавшую сцену встречи у кладбища, примиренное и успокоившееся изложение

начинает закипать прежним нервным ритмом, присущим всем à deux Вельчанинова с Трусоцким.

Эта реприза прежнего напряженного ритма изложения проведена с виртуозной постепенностью. Попытаюсь ее описать.

Первый момент: детализируется „новое чувство“ Вельчанинова к Трусоцкому, выразившееся в этом нейтральном, без авторского указания интонации, „здравствуйте“; Вельчанинов „встречает теперь этого человека вовсе без злобы“ и „в его чувствах к нему, в эту минуту, что-то совсем другое, и даже какой-то позыв к чему-то новому“. Но уже тут, сразу же это „новое чувство“ ему кажется „ужасно странным“ и, „ответив это „здравствуйте“, он сам себе удивился“ (534 стр.).

„Странное“ ему самому спокойствие Вельчанинова выражается и во второй его реплике на нейтральную фразу Трусоцкого „Вечер какой приятный“: —„Вы еще не уехали? — промолвил Вельчанинов, как бы не спрашивая, а только обдумывая и продолжая итти“ (ibid.).

Второй момент: нейтральный вопрос — „как бы не вопрос“ — Вельчанинова вызывает ответ Трусоцкого, выводящий уже из нейтрального „разговора о погоде“ в сферу фактического и персонального содержания для беседы: —„Затянулось у меня, но место я получил-с, с повышением-с. Отъезжаю послезавтра, наверно“. Этот „фактический“ ответ сразу точно задевает за иную струну души Вельчанинова, одну из тех струн, на которых разыгрывались прежние их диалоги: Вельчанинов вдруг заинтересовывается противником, толком неясно даже почему, но в своей реплике он уже теряет свой автоматизм: „Получили место? — на этот раз уже спросил он“. С этого момента часовой механизм диалога-дуэли заработал: „Почему же бы и нет-с? — покривился вдруг Павел Павлович“. Зубец за зубец одна реплика задевает за другую: —„Я только так сказал... — отговорился Вельчанинов и, нахмурившись, покосился на Павла Павловича“ (ibid.).

Здесь третий момент: Вельчанинов теряет все свое примиренное безразличие по отношению к Трусоцкому. Он его рассматривает, он задается вопросами о нем: „к его удивлению, одежда, шляпа с крепом и весь вид господина

Трусоцкого были несравненно приличнее, чем две недели назад". „Зачем он сидел в этой распивочной?" — все думалось ему" (535 стр.).

Дальше мы можем не следить за изложением, уже так слово за слово: мы — в прежнем нервном ритме диалога и органически подготовленным воспринимается срыв нового чувства Вельчанинова: „ему ужасно вдруг захотелось отделаться, готовность к какому-то новому чувству вмиг исчезла", и „Вельчанинов воротился домой опять совсем расстроенный. Столкновение с „этим человеком" было ему не под силу. Ложась спать он опять подумал: „Зачем он был у кладбища?"

И вместе с тем возникновение вновь идеи „господина с крепом на шляпе" попрежнему дает толчок наполнению беспредметного хаоса Вельчанинова жизненным и деятельным содержанием, сначала еще случайным, слабо мотивированным, почти что иррациональным, но все-таки, если не деятельность, то позывы к какой-то деятельности пробуждают его от энтропии, в которую он впал после похорон Лизы: „На другой день поутру он решился, наконец, съездить к Погорельцевым, решился неохотно; ему слишком тяжело было теперь чье-нибудь участие, даже и от Погорельцевых. Но они так о нем беспокоились, что непременно надо было поехать" и т. д. (535 сл.).

Но Погорельцевы уже сыграли свою роль, как фон для второго этапа дуэли, они сошли со сцены, сцена переменилась. Новый этап должен возникнуть в новой обстановке, и колебания Вельчанинова „ехать или не ехать?" решаются неожиданным появлением у него опять Павла Павловича.

С этого момента уже явственно означается новый мотив, возвращающий рассказ к основной теме дуэли. Этот новый мотив выражен был уже в заглавии одиннадцатой главы: „Павел Павлович женится". „Невеста" Павла Павловича и явится теперь в третьей части рассказа новым звеном, связующим к новому столкновению и к новой борьбе Трусоцкого с Вельчаниновым. Каким образом это совершенно новое лицо, ничем не связанное с Вельчаниновым, является в функции, аналогичной функциям покойницы Натальи Васильевны и Лизы, какая тут логика в стремлении Трусоцкого привлечь врага своего Вельчанинова к участию в но-

вом своем предприятии? Эти вопросы вновь заставляют вспомнить об общей у Достоевского с Эдгаром. По психологической теме „демона извращенности“. Сам Вельчанинов ничего не может тут понять: „неужто тут нет никакой ш т у к и в том, что он пригласил? Неужто и в самом деле на благородство мое рассчитывает?“ продолжал он, почти обидевшись последним предположением. „Что это шут, дурак или „вечный муж?“ Да невозможно же, наконец!...“ (546 стр.).

Однако и здесь иррациональность этой новой мотивировки очередной вариации основной темы при ближайшем рассмотрении оказывается до известной степени мнимой. Приглашение Вельчанинова Трусоцким в семью „невесты“ психологически тщательно обосновано. Все дело только в том, что эта психологическая мотивировка сложна в высокой степени. Анализировать „вечного мужа“ с этой стороны, как характер, не входит в мою прямую задачу, но указать, в чем предлагает автор видеть объяснение странного шага Трусоцкого, образующего завязку всей третьей части рассказа, я считаю необходимым.

Пригласив Вельчанинова, Трусоцкий сам дает объяснение: —„Это только мое чрезмерное желание и не более... я не скрою тоже, что е с т ь т у т и п р и ч и н а-с. Но о причине этой хотел бы открыть лишь после-с, а теперь лишь необычайно прошу-с“... (538 стр.)

В дальнейшем эта „причина“ с одной стороны раскрывается самим Трусоцким в диалоге, предшествующем развязке роковой дуэли: „Да скажите же мне наконец... для чего вы меня туда таскали? Я-то на что́ вам там понадобился? (спрашивает Вельчанинов).—Чтобы испытать-с...—как-то вдруг смутился Павел Павлович.—Что испытать?—Эффект-с... Я, вот видите ли, Алексей Иванович, всего неделю, как... там ищу-с... Вчера встретил вас и подумал: „я ведь никогда еще ее не видал в постороннем, так сказать, обществе-с, то-есть в мужском-с, кроме моего-с“... и т. д. „Неужели он всю правду говорит?“, дивился Вельчанинов до столбняка“ (577 сл.). И далее в том же диалоге причина освещается иным светом, когда Трусоцкий вдруг заявляет в ответ на недоумения и вызванную ими ярость Вельчанинова: —„Я помириться с вами желал, Алексей Иванович!“ (581 стр.). С другой стороны, от лица Вельчанинова в разных

местах рассказа высказываются также различные предположения об этой причине. Во-первых, под первым впечатлением знакомства с Захлебиниными: „Вельчанинов с первых же слов разговора заметил, что его уже здесь ожидали и что приезд его в качестве Павла Павловичева друга, желающего познакомиться, был чуть ли не торжественно возвещен. Зоркий и опытный в этих делах его взгляд скоро отличил тут даже и нечто особенное: по слишком любезному приему родителей, по некоторому особенному виду девиц и их наряду... у него замелькало подозрение, что Павел Павлович схитрил и, очень могло быть, что внушил здесь, не говоря, разумеется, прямых слов, нечто вроде предположения о нем, как о скучающем холостяке „хорошего общества" с состоянием и который, очень и очень может быть, наконец, вдруг решится „положить предел" и устроиться,—„тем более, что и наследство получил". Кажется, старшая m-lle Захлебинина... именно та..., о которой Павел Павлович выразился, как о прелестной особе, была несколько настроена на этот тон" и т. д. (548 стр.).

И, наконец, в диалоге, предшествующем роковой ночи, Вельчанинов, доведенный до полного раздражения, высказывает еще новое объяснение причины, главное в возражение первому разъяснению самого Павла Павловича: „И хотите я сейчас докажу вам, что вы меня не только не любите, а ненавидите изо всех сил, и что вы лжете, сами не зная того: вы взяли меня и повезли туда вовсе не для смешной этой цели, чтобы невесту испытать (придет же в голову!), а просто увидели меня вчера и о з л и л и с ь, и повезли меня, чтобы мне показать и сказать „видишь какая! Моя будет; ну-ка попробуй тут теперь!"— В ы в ы з о в м н е с д е л а л и! Вы может быть сами не знали, а это было так, потому что вы все это чувствовали"... (580 сл.).

Какая изо всех этих причин истинная? Если этот вопрос ставится применительно к какой-то п о д л и н н о й психологии Трусоцкого, то он — вне круга наших интересов. Психологи, анализируя Трусоцкого как тип, могут задаваться такими вопросами, но мы, исследующие „Вечного мужа" как художественное произведение, или что то же, как индивидуальный, т. е. неповторимый художественный организм, мы этим вопросом можем задаваться только в другой плоскости: какая из этих причин является наиболее органической для введения в

действие рассказа мотива „невесты вечного мужа“, как звена, связующего разошедшихся противников к возобновлению их „дуэли“? Все четыре причины, конечно, художественно-органичны, поскольку они характеризуют сложную психику и не только Трусоцкого, но отчасти и Вельчанинова (в его предположениях, ибо эти предположения, как таковые, уже характеризуют и Вельчанинова, как высказывающего их). Поскольку же дело касается функциональной значимости „причины“ для композиции дуэльного сюжета, мы должны выделить несомненно, последнюю причину: в приглашении Трусоцкого заключался вызов, ибо этим приглашением возобновилась дуэль, такова его композиционная функция.

Здесь я должен отметить и еще одну связь этих новых компонентов содержания рассказа в третьей его части с прежде данными элементами содержания. Захлебинин, отец „невесты“, оказывается „тем самым статским советником, которого он (Вельчанинов) с месяц назад все искал и не заставал дома, действовавшим, как оказалось, в пользу противной стороны в его тяжбе“ (538 стр.), и свиданию с которым Вельчанинова помешал в свое время Трусоцкий (тогда еще „господин с крепом на шляпе“) при четвертой его встрече с Вельчаниновым (см. выше).

Таким образом, дом Захлебининых является как бы сюжетным фокусом, в котором сходятся различные лучи фабулы и отчасти сводятся концы с концами. „Дело“ Вельчанинова благополучно уладилось уже к концу второго пятиглавия. По отношению к этому побочному и параллельному сюжету, в котором, так сказать, закулисную роль играл старик Захлебинин, появление Вельчанинова в доме Захлебининых служит своего рода эпилогом, которым этот параллельный и второстепенный сюжет завершается.

Для всей же конструкции, или внешней архитектоники повествования, я должен здесь же отметить и некоторую симметрию во введении побочных компонентов содержания во втором и третьем пятиглавии рассказа. Дом Захлебининых является архитектоническим pendant к дому Погорельцевых. Притом и вводятся оба эти компонента симптомом приглашения одним противником другого: к Погорельцевым приглашает Вельчанинов Трусоцкого, к Захлебининым—

Трусоцкий Вельчанинова. Этим я ограничиваю сейчас сопоставления, т. к. они касаются более внешней архитектоники (конструкции) рассказа (о которой в заключение еще придется сказать вообще), чем внутренней архитектоники (композиции), на которой я по преимуществу сосредоточиваю здесь внимание.

Возвращаемся к теме дуэли. Итак, приглашение смотреть невесту явилось вызовом, и в доме у Захлебининых дуэль действительно возобновляется. Ее тема прорывается уже в двенадцатой главе („у Захлебининых"), где „вызов" Трусоцкого дает для него такие плачевные результаты; но глава эта, разработанная на новых темах, отвлекает нас несколько в сторону от главной темы и образует своего рода интермеццо по отношению к основной линии повествования. В собственном смысле тема дуэли начинает опять звучать, как только оба противника остаются вдвоем, отъезжая в одном экипаже с дачи Захлебининых. Эта третья стадия дуэли занимает, таким образом, собственно три последние главы XIII, XIV и XV. Средняя из них—XIV „Сашенька и Наденька" образует также своего рода интермеццо, притом характерного для Достоевского памфлетного стиля, что еще более выделяет его, как такую инородную часть для основного организма рассказа. Здесь находят развитие некоторые темы двенадцатой главы, образуя новый параллельный и побочный сюжет. Но этот параллельный сюжет имеет определенную функцию по отношению к главному, переплетаясь с ним и определенным образом воздействуя на тему дуэли. Схема сюжета такова: дуэль Трусоцкого с Вельчаниновым в третьей стадии „вызывается" („вызов" Трусоцкого) через мотив „невесты". Эта невеста „Наденька", с своей стороны вовлекает Трусоцкого, так сказать, в побочную „дуэль" с ее другим женихом „Сашенькой". В этой второй дуэли главный герой Вельчанинов оказывается стороной, зрителем, но активным.

Однако, внутреннее возобновление дуэли Вельчанинова с Трусоцким стимулируется не мотивом „невесты". Он сыграл роль вызова — такова его функция по отношению к главному сюжету. Сам же он развивается в тему в побочных ответвлениях рассказа, образующих главы XII и XIV, которые мы обозначаем как интермеццо. Главным стимулом дуэли остается попрежнему тайна, связанная с Натальей Васильевной и включающая, разумеется, и мотив Лизы.

Эта тайна о том, что же в конце-концов знает Трусоцкий о Вельчанинове в его отношении к Наталье Васильевне и далее к Лизе, так до сих пор полностью не раскрылась. „Последнее слово“ не высказано. Трусоцкий д о л ж е н его произнести, Вельчанинов должен его у с л ы ш а т ь. Только тогда дуэль завершится; только тогда, когда откроется этот последний клапан, на который давит вся масса подсознательного хаоса, болезненно вздувшаяся еще в ту Vorgeschichte в Т., в душах обоих противников, смогут они „поквитаться“.

Но если до сих пор Вельчанинов сам стремился к этой последней черте (см. его мнимо-иррациональное „влечение“ к Трусоцкому во второй стадии дуэли), а Трусоцкий отступал от этой последней черты, как бы отталкивался от нее натиском Вельчанинова, то теперь их роли меняются. Со смертью Лизы связь с Трусоцким для Вельчанинова обрывается, его душевный мир реорганизовался (см. сцену на могиле). Но для Трусоцкого эта связь с Вельчаниновым еще отнюдь не оборвалась, и он попытался зацепить Вельчанинова также мнимо-иррациональным сведением его с „невестой“. Тогда Вельчанинов з а з ы в а л Трусоцкого к себе, теперь Трусоцкий сам н а в я з ы в а е т с я к Вельчанинову: —„Я ведь к вам-с,— предупредительно обратился Павел Павлович к Вельчанинову уже неподалеку от дома“. С своей стороны Вельчанинов стремится прервать дуэль: —„Я вам тоже обещал сказать и мое „последнее“ слово,— начал он с внутренним, еще подавляемым раздражением,— вот оно это слово: считаю по совести, что все дела между нами обоюдно покончены, так что нам даже не о чем говорить; слышите — не о чем; а потому не лучше ли вам сейчас уйти, а я за вами дверь запру“ (574 стр.).

Трусоцкий нападает, Вельчанинов отступает, но развившееся содержание рассказа уже подвело их обоих к роковой черте. И вот Трусоцкий выговаривает, наконец, зловещее слово: —„Поквитаемтесь, Алексей Иванович! — произнес Павел Павлович, но как-то особенно кротко смотря ему в глаза. — По-кви-таемтесь? — удивился ужасно Вельчанинов,— странное слово вы выговорили! В чем же „поквитаемтесь?“ Ба! Да это уж не то ли ваше „последнее слово“, которое вы мне давеча обещали... открыть? — Оно самое-с“ (574 сл.).

И опять-таки стоит Вельчанинову сделать шаг по направлению к противнику, как тот опять отступает, даже в этой последней схватке. И когда Вельчанинов с своей стороны ставит теперь („нахмуренно" и „после довольно продолжительного молчания") вопрос ребром: —„А, впрочем, чем же вы хотели сквитаться?",—Трусоцкий загораживается от главной темы покойницы-жены побочной темой невесты: —„Не ездите туда более-с (т. е. к Захлебининым), — почти прошептал он умоляющим голосом". Ясно, что не здесь последнее слово, не здесь последняя черта. Недаром Вельчанинов дает реплику, злобно рассмеявшись: —„Как? Так вы только про это?" (575 стр.)

Из такой игры сил притяжения и отталкивания, наступления и отступления и слагается все богато развитое содержание дуэльного сюжета у Достоевского. Дуэль может закончиться только, когда оба противника одновременно нападут друг на друга, или когда при нападении одного, другой не отступит, и к этому роковому моменту приходит теперь рассказ.

До сих пор Вельчаниновские „вопросы", как ни прямо они бывали поставлены, допускали или окольный ответ, или отвод, или умолчание со стороны Трусоцкого. В этом сказывалась, как бы какая-то обоюдная регуляция борьбы. Теперь наступает момент, когда оба противника, как бы перестают владеть собой. Напряжение этого момента симптоматизируется рядом ремарок, в окружении которых даются очередные репликивопросы Вельчанинова: „он бы сам в другую минуту ужаснулся наивности своего внезапного вопроса"; „...не мог уже сдержаться Вельчанинов, сам чувствуя всю чудовищность своего любопытства".

Это сознание „чудовищности своего любопытства" как бы обнажает тем самым слабые пункты противника, которыми другой противник пользуется. Ужас и испуг Вельчанинова уже после того, как вопрос, подводящий прямо к тайне, поставлен, вызывает решительность действий Трусоцкого: „Павел Павлович поднял глаза и ясно, уже нисколько не конфузясь, глядел на своего противника. Вельчанинов вдруг струсил: ему решительно не хотелось, чтобы что-нибудь случилось, или чтобы что-нибудь перешло за черту, тем более что сам вызвал" (579 стр.).

Но решительность ответа Трусоцкого в значительной мере столь же непроизвольна, как и любопытство Вельчанинова. И это обоюдное невладение собой противников и образует тот „неожиданный тон" их теперешнего диалога, о котором говорит Достоевский: „Подбородок его (Павла Павловича) вдруг затрясся. Вельчанинов был в совершенном испуге; этот неожиданный тон надо было прекратить во что бы то ни стало" (580 стр.).

И вот, когда трусость Вельчанинова обращается в этот момент в ярость, она застает врасплох и Трусоцкого, также переставшего владеть собой. Оба противника одновременно дошли до исступления, и теперь достаточно одного слова, которое бы задело нерв основной темы вражды, чтобы оба противника очутились у самого барьера, у роковой черты:

„Неистовая ярость овладела Вельчаниновым...—Говорю же вам еще раз,—завопил он,—что вы на больного и раздраженного человека... повисли, чтобы вырвать у него какое-нибудь несбыточное слово в бреду! Мы... да, мы люди разных миров, поймите же это и... и... между нами одна могила легла!—неистово прошептал он—и вдруг опомнился...—А почем вы знаете,—исказилось вдруг и побледнело лицо Павла Павловича,—почем вы знаете, что значит эта могилка здесь... у меня-с!—вскричал он, подступая к Вельчанинову и смешным, но ужасным жестом ударяя себя кулаком в сердце,—я знаю эту здешнюю могилку-с, и мы оба по краям этой могилы стоим, только на моем краю больше, чем на вашем, больше-с...—шептал он, как в бреду, все продолжая себя бить в сердце,—больше-с, больше-с, больше-с"... (581 стр.).

Могила Лизы—вот барьер, к которому подошли, наконец, оба противника. И этот момент третьей стадии дуэли и обозначается заглавием XIII главы „На чьем краю больше?

На этом дуэль перерывается тем памфлетным интермеццо XIV главы, которого я уже касался. В нем развивается и, в сущности, находит завершение побочный сюжет о Наденьке Захлебининой, но и по отношению к развитию основного сюжета дуэли в ее третьей стадии это интермеццо имеет свою функцию.

В композиции повести оно должно рассматриваться, как формальный элемент задержания действия в момент большого напряжения. Дуэльный сюжет подошел к

кульминации. Реплики, цепляясь одна за другую, подвели собеседников, так сказать, к словесному барьеру. Но по заданию автора, тема дуэли, развившаяся как диалог, разрешиться должна не в словесной форме. Интермеццо о Сашеньке и Наденьке, вторгаясь в диалог Вельчанинова с Трусоцким, и дает возможность перевести близящееся к развязке „диалогическое" течение дуэли в другое русло: Трусоцкий сквитается с Вельчаниновым не словами, а кровью. И в следующей, XV главе „Сквитались" мало будет слов между Вельчаниновым и Трусоцким. После ухода Лобова они уже не возобновляют спора о том, „на чьем краю больше". Роковые события ночи — припадок Вельчанинова и покушение на него Трусоцкого, разделенные новым жутким сновидением Вельчанинова,— таково содержание главы.

Дуэль закончилась: и „Вельчанинов стоял в дверях, чтобы запереть за ним (за уходящим Трусоцким). Взгляды их в последний раз встретились: Павел Павлович вдруг приостановился. Оба секунд с пять поглядели друг другу в глаза, точно колебались; наконец, Вельчанинов слабо махнул на него рукой.— Ну, ступайте!—сказал он вполголоса и запер дверь на замок" (606 стр.).

Таковы последние слова третьего пятиглавия. Дуэль закончилась. Внешне дуэльный сюжет исчерпан, но внутренне еще не совсем. Недаром Павел Павлович вдруг приостановился и оба секунд с пять поглядели друг другу в глаза — точно колебались. „Тайна осталась не раскрытой, последнее слово, о котором так любопытствовал Вельчанинов, осталось невысказанным. Он его узнает в следующей главе XVI, как бы подводящей итоги всему предшествовавшему, анализирующей его и озаглавленной сообразно с этим „Анализ".

ДВЕ ПОСЛЕДНИЕ ГЛАВЫ

Этот „Анализ" является действительно завершением всего дуэльного сюжета рассказа. Он повторяет, как в резюме научного трактата, содержание предшествующего в его существенных чертах. Композиционно XVI глава увенчивает и обнимает три предшествующих пятиглавия. Они занимали в рассказе пять недель. И вот, в первых строках XVI главы мы читаем

„что-то кончилось, развязалось; какая-то ужасная тоска отошла и рассеялась совсем... Пять недель продолжалась она“ (607 стр.).

Процесс организации хаоса идеей, оплодотворения беспредметной тоски жизненным содержанием завершился, и завершился он в акте покушения Трусоцкого. Так оценивает этот акт сам Вельчанинов: доктор „насчет пореза... его успокоил: „особенно дурных последствий быть не могло“. Вельчанинов захохотал и стал уверять его, что уже оказались превосходные последствия“. Вельчанинов преображается: „он заходил в магазины, купил газету, зашел к своему портному и заказал себе платье“ (608 стр.).

Это преображение — пока еще неполное. Необходимо сознательно пережить вновь всю историю с „вечным мужем“, осознать все загадочное в ней, и наконец, раскрыть все еще неясную последнюю тайну, одним словом, подвести итоги: эти итоги и составят содержание XVI главы. Они распадаются таким образом: на анализ поведения „вечного мужа“ и на раскрытие последней тайны. Этот анализ, направленный к осмыслению психических движений Трусоцкого, во всей их сложности и внутренней противоречивости, действительно, с предельной полнотой решает, по существу неразрешимую до конца, задачу рационализации того, что по природе своей иррационально.

Вот главные выводы Вельчанинова: „Павел Павлович хотел убить, но не знал, что хочет убить. Это бессмысленно, но это так“(610 стр.). Он Вельчанинова „со злобы любил; эта любовь самая сильная“... „Он приехал сюда, чтобы „обняться“ со мной „и заплакать“... т. е. он ехал, чтоб зарезать меня, а думал, что едет „обняться и заплакать“ (611 стр.). И этот анализ, который по существу своему бессилен до конца разъяснить неразъяснимую, но назойливо предстоящую данность, не может один вернуть полный строй душе Вельчанинова, эмансипировав его от иррациональной идеи „вечного мужа“, сыгравшей свою роль предметного наполнения, т. е. организации душевного хаоса Вельчанинова, но теперь остающейся в виде уже ненужного, постороннего придатка, от которого предстоит отделаться, освободиться. Вот почему сам по себе этот анализ — анализ праздный и анализ, разъедающий душу Вельчанинова: „и долго еще работала в этом роде больная голова

этого бывшего „светского человека", пересыпая из пустого в порожнее, пока он успокоился", говорит Достоевский. И вот результат: „он проснулся на другой день с той же больною головой, но с совершенно новым и уже совершенно неожиданным ужасом" (613 стр.).

Но для читателя этот ужас не новый и, именно как таковой, несколько неожиданный. „Этот... ужас происходил от непременного убеждения, в нем неожиданно укрепившегося, в том, что он, Вельчанинов (и светский человек), сегодня же, сам, своей волей, кончит все тем, что пойдет к Павлу Павловичу, — зачем? Для чего? — Ничего он от этого не знал и с отвращением знать не хотел, а знал только то, что зачем-то потащится" (614 стр.). Не новый он потому, что повторяет прежний симптом прежней разлаженности душевного строя Вельчанинова—его иррациональное тяготение к Трусоцкому. Неожидан он потому, что представляется рецидивом, композиционно мало оправданным: дуэльный сюжет завершился решительной схваткой, и вот опять один из противников тянется к другому. Если раньше такие иррациональные тяготения поддавались все-таки известному психологическому объяснению и мотивировке, то теперешнее тяготение Вельчанинова к врагу, с которым все счеты покончены, получает только одну разумную видимость, „довольно законный предлог", как говорит Достоевский. Предлог этот состоит в опасении, что Павел Павлович в довершение всего возьмет да повесится. Предупредить это и примириться — вот что толкает в конце-концов Вельчанинова: „— Неужели ж, неужели ж, — вскрикнул он, побагровев от стыда. — Неужели ж я плетусь туда, чтоб „обняться и заплакать?" Неужели ж только этой бессмысленной мерзости недоставало ко всему сраму?" (ibid.).

Здесь, таким образом, автор дает потенциальное заключение всей истории — „бессмысленная мерзость", увенчивающая „весь срам" предыдущего. Но он спасает своего героя от такого исхода его приключения посредством приема, который смело можно квалифицировать, как deus ex machina античной поэтики: „Но от „бессмысленной мерзости" спасло его провидение всех порядочных и приличных людей. Только что он вышел на улицу, с ним вдруг столкнулся Александр Лобов"

(614 сл.). Лобов является на сей раз в роли вестника, сообщающего о бегстве противника и вдобавок передающего письмо, в котором разъясняется последняя тайна. Из этого письма (Наталии Васильевны к Вельчанинову), неотправленного в свое время по адресу и попавшего в руки мужа, выясняется окончательно та полная осведомленность Трусоцкого о Вельчаниновском романе и его последствиях, о которой и герой, и читатель могли делать до сих пор только одни предположения. Противник бежал, последняя тайна раскрыта — рассказ закончен, и мы только ждем одного: сообщения о теперешнем состоянии души героя, которая ведь являлась главным предметом всего рассказа. Но на чтении Вельчаниновым письма глава обрывается, а с ней кончается и повествование о пятинедельном приключении Вельчанинова в Петербурге. То, чего мы еще ждем, дано в последней, XVII главе, образующей послесловие или эпилог. Как и весь рассказ она озаглавлена „Вечный муж“. И как старинная романная традиция требовала сообщения в эпилоге о последующей судьбе не только героя, но и других персонажей, так и тут мы узнаем не только о Вельчанинове через два года „после описанного... приключения“, но и о Трусоцком.

Достоевский не дает подробной характеристики своего героя в результате всего им пережитого. „Не вдаваясь в подробности (говорит он), ограничимся лишь замечанием, что он сильно переродился или, лучше сказать, исправился за эти последние два года“ и т. д. И нам нечего останавливаться на изложении этой характеристики. Нам важно обратить внимание на то, что этой характеристикой рассказ все-таки еще не кончается. Следует заключительный эпизод, в котором действительно встречаются оба главные персонажа и который лучше всякой прямой характеристики выявляет то психологическое их состояние, на котором мы с ними уже окончательно расстанемся.

Павел Павлович опять из части без целого обратился в часть целого: нашел себе и жену, и любовника ей, вновь стал „вечным мужем“. Вельчанинов остался Вельчаниновым, каким он был до начала рассказа, он вновь стал „вечным любовником“. Эти два понятия соотносительны. И вследствие этой соотносительности, оторванные друг от друга, они ста-

новятся частью без целого. В этом заключительном эпизоде мы и застаем главного героя в таком недовоплощенном, так сказать, состоянии, в каком фигурировал побочный герой все течение рассказа. Вельчанинов на распутьи: ехать ли прямо к одной „даме" или заехать по дороге, в сторону, к другой. Он „колебался и не решался окончательно; он „ждал толчка"... толчок тоже не замедлил" (621 стр.).

Эта нерешительность, ждущая толчка, и есть основная стихия души Вельчанинова. Нерешительность и есть mutatis mutandis, тот неорганизованный хаос, ждущий извне организующего начала, образом которого мы характеризовали психическое состояние Вельчанинова к началу рассказа.

Теперь в заключительном эпизоде опять встретились оба воплощения двух взаимно дополняющих и противоборствующих друг другу начал, на которых строится весь рассказ, и выговорились здесь те последние слова, на которых расстанутся оба противника и читатель расстанется с ними. Когда Вельчанинов протянул Трусоцкому руку, „Павел Павлович не взял руки, даже отдернул свою... В одно мгновение произошло что-то странное с обоими; оба точно преобразились. Что-то как бы дрогнуло и вдруг порвалось в Вельчанинове, еще за минуту смеявшемся. Он крепко и яростно схватил Павла Павловича за плечо.—„Уж если я, я протягиваю вам вот эту руку, — показал он ему ладонь своей левой руки на которой явственно остался крупный шрам от пореза, — так уж вы-то могли бы взять ее!" — прошептал он дрожавшими и побледневшими губами. Павел Павлович тоже побледнел, и у него тоже губы дрогнули! Какие-то конвульсии вдруг пробежали по лицу его. — А Лиза-то-с? — пролепетал он быстрым шопотом, — и вдруг запрыгали его губы, щеки и подбородок, и слезы хлынули из глаз" (729 сл.).

На этом расстаются оба героя. Один возвращается к новой жене и ее любовнику, другой остается в одиночестве и на пути к новой любовной истории. И заключительные слова пуантируют основную черту психики и характера Вельчанинова: толчок встречи с „вечным мужем" определил направление его пути: „Вправо, к уездной знакомке, он не поехал — слишком уж был не в духе. И как жалел потом!" (630 стр.). Эта последняя фраза-pointe кладет последний штрих на „ха-

рактер" Вельчанинова и, так как рассказ был о н е м то и вершающе заканчивает текст рассказа. (Подобным же образом „характер" второго героя пуантируется фразой „А Лиза-то-с?" с ее мимическим окружением. Она разъясняет окончательно психологическую загадку Павла Павловича, которая лишь отчасти разрешилась переданным Вельчанинову посмертным письмом Натальи Васильевны).

***

Теперь, обозрев и описав, сколь могли детально, сложное содержание „Вечного мужа", мы можем, не боясь скелетной схемой заслонить живое тело рассказа, вскрыть о с н о в н у ю конструкцию всего повествования.

Главный предмет рассказа — душевное состояние Вельчанинова. Главная тема — встреча его души с иным психическим началом, воплощенным в образе „вечного мужа". Эта тема отливается в сюжет противоборства, поединка, „дуэли" этих двух психических начал „вечного любовника" и „вечного мужа".

Распланирован этот основной сюжет трехчастно: применяя немецкие термины, — на Vorgeschichte в Т., Geschichte в Петербурге и Nachgeschichte на станции одной из южных железных дорог. Vorgeschichte (роман Вельчанинова с Натальей Васильевной) не обособлена в отдельные главы и излагается, так сказать, в плане Geschichte. Nachgeschichte (последняя встреча Вельчанинова с Трусоцким) обособлена в отдельную, последнюю главу. Применяя опять-таки технические термины, принятые в современной немецкой поэтике, Vorgeschichte излагается композиционно, Nachgeschichte диспозиционно [1]). Таково трехчастное внутреннее деление фабулы.

Средняя часть — то, что мы назвали Geschichte, и то, что можно назвать вместе с Достоевским основным „приключением" рассказа, так сказать, Петербургская „дуэль" Вельчанинова с Трусоцким, в свою очередь разделяется на три периода или стадии. Каждый из этих периодов занимает по пяти глав. Лишь приблизительно можно обозначить первое пятиглавие э к с п о з и ц и е й, второе — з а в я з к о й, третье — р а з в я з к о й.

---

[1]) Разъяснение этих терминов см. в моей статье „Композиция новеллы у Мопассана" (Журнал „Начала", № 1, П. 1921, стр. 116).

Элементы той, другой и третьей имеются налицо в соответственных частях. Это сказывается: на всех заголовках первого пятиглавия (I Вельчанинов — II Господин с крепом на шляпе — III Павел Павлович Трусоцкий — IV Жена, муж и любовник — V Лиза), которые все имеют экспозиционный смысл и назначение; во втором пятиглавии это сказывается ярче всего на заголовке VI главы („Новая фантазия праздного человека") определенно указывающем на завязку, на то, что что-то начинается, завязывается в содержании; в третьем же пятиглавии последняя его глава XV подобным же образом своим заголовком („Сквитались") указывает на развязку. Но все содержание этих 15-ти глав все-таки слишком прихотливо переплетается своими элементами, чтобы можно было без натяжек разделить его по этой схеме.

Параллельно главному сюжету в третьем пятиглавии возникает и развивается побочный сюжет о Наденьке Захлебининой, который завершается в первой из двух заключительных глав, именно в шестнадцатой („Анализ"). Во втором пятиглавии в известном смысле эквивалентным для конструкции компонентом является семья Погорельцевых, с которой связывается история Лизы. Отчасти в той же конструктивной функции выступает Vorgeschichte в первом пятиглавии, что может быть показано при анализе стиля в собственном смысле слова, или манеры изложения.

Главный стержень рассказа—дуэль и диалог между Вельчаниновым и Трусоцким. Стиль этого диалога и всего его окружения—ритмически насыщенный, полный словесных биений и вибраций, далекий от всякого эпического спокойствия. Напротив, все те части рассказа, где появляются второстепенные персонажи (Погорельцевы, Захлебинины и пр.) по стилю значительно более спокойны, иногда сжаты до сухости, до сжатости отчета. Это по существу эпические, повествовательные в собственном смысле слова компоненты рассказа. По этому признаку и можно отнести в одну конструктивную категорию: Vorgeschichte первого пятиглавия, все, что связано с Погорельцевыми во втором пятиглавии, и главу „У Захлебининых" в третьем пятиглавии. Это все как бы задний план, который зрится не во всех подробностях, а только в главных чертах. На передний же план, на авансцену, где видны зри-

телю (читателю) мельчайшие детали развивающегося действия и вся, так сказать внутренняя мимика персонажей, вхожи только Вельчанинов и Трусоцкий. И потому только когда они à deux или когда Вельчанинов один, мы как бы слышим их вблизи от себя.

Кроме этих двух стилей в „Вечном муже" Достоевский применяет еще третью манеру изложения. Тот саркастический стиль памфлета, которым оба раза (гл. XIV и XVI) сопровождается появление на сцене „Сашеньки" Лобова и который также пробивается в тех местах главы „У Захлебининых", где выступает приятель его, „взъерошенный молодой человек в синих очках", Предпосылов.

Все эти стилистически и сюжетно диспаратные компоненты объединяются в сложное, но органическое целое „Вечного мужа". Все это образует как бы разные сферы, сквозь которые преломляется по разному единый луч основного сюжета, все эти диспаратные компоненты объединяются судьбой героя, Вельчанинова, на которую они так или иначе воздействуют и воздействия которой в той или иной мере они на себе испытывают (Ср. с одной стороны, Лобова в виде deus ex machina для судьбы Вельчанинова в гл. XVI, с другой стороны воздействие Вельчанина на развитие и оборот побочного сюжета о Наденьке Захлебининой между двух женихов, Трусоцкого и Лобова).

„Повесть готова,— писал Достоевский А. Н. Майкову по окончании работы над „Вечным мужем" (Дрезден 23 ноября — 5 дек. 1869 года,),— но в таком ужасном объеме, что ужас: ровно десять печатных листов „Русского Вестника". (Не от того, что расползлась под пером, а от того, что сюжет изменился под пером и вошли новые эпизоды)". (Биогр., письма и зам. из зап. кн. Ф. М. Достоевского, стр. 222).

Эти слова — почти единственное, что мы знаем от самого Достоевского о том, как он оценивал свое произведение. И нам крайне дорого подчеркнуть, что в его, авторском, сознании рассказ „Вечный муж" обладал тем единством сюжета, которое не нарушили новые эпизоды, органически возникшие вместе с изменением сюжета в процессе творческой работы, и которое обнаружилось для нас при формальном анализе этого сложного, но единого поэтического целого.

М. А. Петровский

ОБ ОДНОМ СИМВОЛЕ У ДОСТОЕВСКОГО

Опыт тематического обзора [1])

I

„Ах, друг мой“,—писал Достоевский Майкову,—„совершенно другие я понятия имею о действительности и реализме, чем наши реалисты и критики“.—Достоевский утверждает „художественный метод“ реальнее ихнего... „Ихним реализмом сотой доли реальных, действительно случившихся фактов, не объяснишь, а мы“,—признается Достоевский,—„пророчили даже факты. Случалось“ [2]).

Итак, Достоевский обвиняет своих сверстников-писателей в поверхностном отношении к действительности, довольствующемся изучением только простейших фактов, маячащих перед глазами. Искусство есть познание, но познание на высшей ступени своей, есть предвидение: savoir c'est prévoir и, как признак превосходства своего художественного метода, Достоевский и выдвигает указание на то, что его искусству, как высокому и подлинному реализму, уже доступно и предвидение, т. е. доступно то, что доступно науке на высших ступенях ее развития. По мысли Достоевского, недостаточен тот метод который знает одну только область действительности—область бытования и бывания. Всякое, хотя бы самое исчерпывающее, касание к ней с этим методом может привести художника, в лучшем случае, только к психологическим проекциям человека, недостаточным именно потому, что художественная антропология не должна довольствоваться одной психологией, но

---

[1]) Предлагаемый обзор стремится быть имманетным самому творчеству и мысли Достоевского. По мысли автора, такой обзор должен предшествовать социологическому анализу символики Достоевского, цель которого вскрыть ее социальные корни. Автор не теряет надежды современем представить опыт и такого анализа.

[2])„Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского“ СПБ., 1883 г., стр. 202.

неизбежно требует и своей онтологии. Но онтология может иметь место лишь там, где художник за мелькающими обликами бытования и бывания видит и умеет обрести в своем искусстве прочную область бытия. Это высказал и Тютчев в обращении к Фету, когда утверждал, что Фету дано было выразить не только внешнее бывание природы, как другим поэтам, но и подлинное ее бытие:

Не раз под оболочкой зримой
Ты самое ее узрел.

И Достоевский, и Тютчев были символистами в смысле искания более углубленного постижения „реального". Оба они разделяли воззрение великого реалиста Гёте: „Прекрасное есть обнаружение тайных законов природы". Поэтому самая точная формула символического искусства из всех, когда-либо предложенных,— A realibus ad realiora, — есть формула реализма; она объемлет именно то, что хочет сказать Достоевский. Действительность и ведающий ее реализм Писемского и Гончарова — это realia. Но Достоевскому этого мало: он идет ad realiora.

В своих романах Достоевский дает немало высоких образцов символического искусства, где метод символизма служит орудием в руках реалиста. Здесь достаточно только назвать лишь некоторые из них: сны Свидригайлова в „Преступлении и наказании", припадок князя Мышкина в „Идиоте", главу „Кошмар Ивана Федоровича" в „Братьях Карамазовых" и пр. др.

Одною из наиболее ярких областей применения Достоевским методов символизма является пейзаж и interiuer в его романах. Если сравнить то место, которое он уделяет пейзажу с тем, которое уделяют ему Тургенев и Л. Толстой, должно признать Достоевского одним из самых беспейзажных писателей в русской литературе. Этому есть две причины: во-первых, Достоевский антропологичен: его художественное создание — это всегда антропология и никогда космология, как это бывает у Тютчева, Л. Толстого, Тургенева („Поездка в Полесье"); во-вторых, Достоевский — поэт города, где пейзаж на три четверти есть дело рук человеческих, а не природы. Но и в специаль-

ной области городского пейзажа Достоевский применяет совершенно иной метод, чем Толстой и Тургенев. У этих последних пейзажи почти всегда самодовлеющи. Можно составить целую антологию пейзажных отрывков из Тургенева и Толстого — и они имели бы вид законченных художественных созданий. Составить такую же антологию из Достоевского невозможно: каждый отрывок не имел бы никакой самостоятельности—к каждому нужно было бы искать особый смысловой ключ в связи с целым, от которого он оторван.

На примере знаменитой панорамы Невы, от которой на Раскольникова веет „духом немым и глухим", можно было бы исследовать малейшие приемы применения Достоевским символического метода соответствий (correspondences Бодлера к пейзажу и interieur'у его романов[1]). Но задачей данной работы является попытка изучения одного только символического пейзажа и interieur'а в произведениях Достоевского, к которому) у Достоевского композиционо стягивается иногда мысль произведения, его эстетическое и мыслительное specificum. Многосложные realia Достоевского часто воплощаются в исследуемый символ, как в завершительное — realiora. Это — символ заходящего солнца, заката и косых лучей уходящего дня, взятых в пейзаже или в interieur'е. Этот символ и композиционный прием, на нем построенный, принадлежит к числу любимейших у Достоевского. В замечаниях А. Г. Достоевской на известное место в „Братьях Карамазовых": „Люблю закат его, длинные косые лучи его" и т. д. читаем: „Длинные косые лучи заходящего солнца" часто встречаются в произведениях Федора Михайловича, как наиболее любимые им часы дня"[2])

II

Основная атмосферическая среда петербургского пейзажа Достоевского, это — сырой туман и хмурая завеса пыли, застящая солнце. Эти — основная среда и световое окружение определяются с ясностью уже в самых ранних произведениях

[1]) Об этом в другой моей работе: „Пейзаж в романах Достоевского"

[2]) „Примечание А Г. Достоевской к сочинениям Ф. М. Достоевского" Л. П. Гроссман. Семинарий по Достоевскому. М. 1923 г., стр. 68.

Достоевского, — и тут же, рядом с ними, прочно устанавливается и контрастная их антитеза — закат с косыми лучами, пробивающимися сквозь эти туман и пыль.

В примечательном весеннем фельетоне 1847 г. Достоевский от своего лица намечает эту свою пейзажную тезу и антитезу— 1) пейзаж с туманом и мраком и 2) пейзаж с контрастными косыми лучами: то, что высказано в этом раннем произведении прямо от лица Достоевского, то повторяется и развивается в различных художественных сочетаниях и парафразах, вплоть до „Братьев Карамазовых". „Я шел по Сенной—читаем мы в „Петербургской летописи" 1847 г.[1]) — „Тоска грызла меня. Было сырое туманное утро. Петербург встал злой и сердитый, как раздраженная светская дева, пожелтевшая от злости на вчерашний бал. Он был сердит с ног до головы... Он сердился так, что грустно было смотреть на его сырые огромные стены, на его мраморы, барельефы, статуи, колонны, которые как-будто тоже сердились на дурную погоду, дрожали и едва сводили зуб об зуб от сырости, на обнаженный мокрый гранит тротуаров, как будто со зла растекавшийся под ногами прохожих, бледно-зеленых, суровых, что-то ужасно сердитых... Весь горизонт Петербургский смотрел так кисло, так кисло. Петербург дулся. Видно было, что ему страх как хотелось сосредоточить... всю тоскливую досаду свою на каком-нибудь подвернувшемся третьем лице, поссориться, расплеваться с кем-нибудь окончательно, распечь кого-нибудь на чем свет стоит, а потом уж и самому куда-нибудь убежать с места, и ни за что не стоять более в ингерманландском суровом болоте".

В этом отрывке есть уже все, что будет подробно и трепетно развито Достоевским в пейзажах „Преступления и наказания", „Записок из подполья", „Подростка" и т. д.— от него поистине уже веет „духом немым и глухим", веявшим от петербургского пейзажа на Раскольникова, в нем уже ясно выражено тревожное гаданье „подростка", что гранитный город — не более, как мечта, призрак, могущий исчезнуть бесследно с „ингерманландского сурового болота". Дальнейшее описание заката столь же тревожно и мутно, как описания тоскующих

[1]) Ф. М. Достоевский. Петербургская летопись (из неизданных произведений). С предисловием В. С. Нечаевой. „Эпоха". Берлин. 1922 г., стр. 45—47.

закатов в „Преступлении и наказании" и „Идиоте", прикрывающих страшные блуждания Раскольникова и Мышкина по холодному и злому городу: „Даже самое солнце, отлучившееся на ночное время, вследствие каких-то самых необходимых причин, к антиподам, и спешившее было с такою приветливою улыбкою с такою роскошной любовью расцеловаться с своим больным балованным детищем, остановилось на полдороге; с недоумением и с сожалением взглянуло на недовольного ворчуна, брюзгливого, чахлого ребенка и грустно закатилось за свинцовые тучи".

Город, кипящий в котле социальной неправды, нравственной лжи и всяческого зла, разрушает прекрасное золото заката своими темными испарениями и пылью,— этот образ, могуче развитый Достоевским позднее в целом ряде произведений, здесь выражен с достаточною четкостью. Но у разрушенного и оскверненного городом заката есть один луч,—„косой луч", любимый Достоевским,—который все-таки прорывается к людям через туман и скуку города-призрака: „Только один луч светлый и радостный, как будто выпросясь к людям, резво вылетел на миг из глубокой фиолетовой мглы, резво заиграл по крышам домов, мелькнул по мрачным отсыревшим стенам, раздробился на тысячу искр в каждой капле дождя, и исчез, словно обидясь своим одиночеством,— исчез, как внезапный восторг, ненароком залетевший в скептическую Славянскую душу, которого тотчас же и устыдится, и не признает она. Тотчас же распространились в Петербурге самые скучные сумерки. Был час пополудни, и городские куранты, казалось, сами не могли взять в толк, по какому праву принуждают их бить такой час в такой темноте".

Это завершение замечательного отрывка знаменательно вдвойне: „луч светлый и радостный", оставаясь верен всегдашней антропологии и поэтике Достоевского, „вылетел", „выпросясь к людям"— далее будет видно, как всегда у Достоевского любимый „косой луч" непременно окажется самым прямым и деятельным участником в судьбах и делах людей, станет их другом, помощником, утешителем или укорителем; с другой стороны, Достоевский, не связанный в приведенном отрывке строгою художественною формою, сам вскрывает природу своих „закатов": они служат иногда, по выра-

жению одного исследователя, „эстетическими эквивалентами" его идей, — в данном случае, светлый, но краткий, луч есть такой „эквивалент" мысли о непрочности восторга славянской души.

Таким художественным „эквивалентом" только не идеи, а чувства — яркой и роковой, но мгновенной вспышки души, ее краткого и сжигающего восторга от участия в „поединке роковом", в любви, — с наступающею затем тьмою душевною, — является тот же символ кратко, но ярко вспыхнувших закатных лучей, в одновременной с „Петербургской летописью" повести „Хозяйка" (1847 г.). Ее герой, Ордынов, - подобно самому Достоевскому в этой „Летописи", — томимый тоскою, в угрюмый осенний вечер, бродит по Петербургу:

„Всюду было безлюдно и пусто; все смотрело как-то угрюмо и неприязненно... Одним длинным переулком он вышел на площадку, где стояла приходская церковь. Он вошел в нее рассеянно. Служба только-что кончилась; церковь была почти совсем пуста... Лучи заходящего солнца широкою струею лились сверху сквозь узкое окно купола и освещали морем блеска один из пределов, но они слабели все более и более, и чем чернее становилась мгла, густевшая под сводами храма, тем ярче блестели местами раззолоченные иконы, озаренные трепетным заревом лампад и свечей. В припадке глубоко волнующей тоски и какого-то подавленного чувства, Ордынов прислонился к стене, в самом темном углу церкви, и забылся на мгновение. Он очнулся, когда мерный, глухой звук двух вошедших прихожан раздался под сводами храма. Он поднял глаза, и какое-то невыразимое любопытство овладело им при взгляде на двух пришельцев. Это были старик и молодая женщина"...

Это — завязка повести: встреча Ордынова со стариком и женщиной предопределяет его судьбу. Решающий момент времени, некий узловой час жизни, здесь символически совпадает с часом закатным. Ордынов с л у ч а й н о забрел в церковь; Марин и Катерина н е с л у ч а й н о пришли туда,— все в тот час, когда догорали в ней последние лучи света. Этот свет, озаривший так внезапно Ордынова после его тоскливых блужданий в седом мраке петербургских улиц, был для него как бы светлым, прологом перед наступавшей для него трагедией, озаренной „угрюмым, тусклым огнем желанья", который испепелит

Ордынова. „Косой луч", еще захваченный Ордыновым, здесь является контрастным образом того огня, который охватил его, при встрече с Катериной, в том же месте в тот же час: символ закатного света раскрывается далее в повести — в своей полярности. Открываемая им цепь событий полярно противоположна ему по существу—и все-таки связана с ним: ярким, играющим белым алмазом начата нить, на которой нанизаны затем черные осколки угля, — полярные, но родственные алмазу. Эта символическая нить, на которую нанизаны все эпизоды повести, натянута Достоевским с удивительным композиционным мастерством.

В повести „Слабое сердце" (1848 г.) черта заката — „морозно-мутная даль, вдруг заалевшая последним пурпуром кровавой зори, догоравшей на мгляном небосклоне", — подводит последний символический итог бессмысленному страданию маленьких людей, с филантропическим реализмом изображенных в повести. Черта эта так тяжка и страшна в своей геометрической ясности и твердости, что она возбуждает — второй уже раз у Достоевского — его символическую мечту о призрачности города императоров и угнетателей, выраженную впоследствии с такою силою в „Подростке": „Казалось, наконец, что весь этот мир, со всеми жильцами его, сильными и слабыми, со всеми жилищами их, приютами нищеты и раззолоченными палатами, отрадой сильных мира сего, в этот сумрачный час походит на фантастическую, волшебную грезу, на сон, который в свою очередь тотчас исчезнет и искурится паром по темно синему небу".

В повести „Белые ночи" (1848 г.), в признаниях ее героя, „закатный час" изъемлется из всего круга времени, как час освобождения от прозы и скуки бывания. Тут дана романтика закатного часа: это — час высвобождающей мечты в противоположность остальным часам принудительной действительности. Этот час — изнемогающим в бывании дает на миг призрачное бытие в мечте:

„Есть, друг мой Настенька, в моем дне один час, который я чрезвычайно люблю. Это тот самый час, когда кончаются почти всякие дела, должности и обязательства, и все спешат по домам", — рассказывает герой повести и затем повествует о себе в третьем лице, как бы объективируя свой

рассказ: „Неравнодушно смотрит он на вечернюю зорю, которая медленно гаснет на холодном петербургском небе... Он теперь уже богат своею особенною[1]) жизнью; он как-то вдруг стал богатым, и прощальный луч потухающего солнца не напрасно так весело сверкнул перед ним и вызвал из согретого сердца целый рой впечатлений. Теперь он едва замечает ту дорогу, на которой прежде самая мелкая мелочь могла поразить его. Теперь „богиня фантазии" (если вы читали Жуковского, милая Настенька) уже заткала прихотливою рукою свою золотую основу и пошла развивать перед ним узоры небывалой, причудливой жизни — и кто знает, может, перенесла его прихотливой рукою на седьмое хрустальное небо с превосходного гранитного тротуара, по которому он идет во-свояси".

Деятельный участник в символической антропологии и поэтике Достоевского, последний светлый луч заката, оказавшийся бессильным с летописцем „Петербургской летописи", здесь делает по приказу автора, свое символическое дело успешно и прекрасно с героем „белых ночей", так же, как будет его делать с героем „Униженных и оскорбленных", с Раскольниковым, с подростком, с Алешей, и со многими другими. Прощальный луч здесь — по психологическому назначению, и по композиционному заданию — романтический строитель чистой мечты, золотым своим маревом покрывающей темную область бывания. Это место, кажется, единственное у Достоевского, где закатный час и пейзаж берется в аспекте чистой романтики.

III

Символика закатного часа занимает очень видное место в построении романа „Униженные и оскорбленные" (1861 г.).

Вот пролог романа:

„К вечеру перед самыми сумерками, проходил я по Вознесенскому проспекту. Я люблю мартовское солнце в Петербурге, особенно закат, разумеется, в ясный морозный вечер. Вся улица вдруг блеснет, облитая ярким светом. Все дома как-будто засверкают. Серые, желтые и грязно-зеленые цвета их потеряют на миг всю свою угрюмость; как-будто на душе

[1]) Курсив Достоевского.

прояснеет, как-будто вздрогнешь, или кто-то подтолкнет тебя локтем. Новый взгляд, новые мысли. Удивительно, что может сделать один луч солнца с душой человека!"

Вслушаемся в признания героя „Униженных и оскорбленных", в котором исследователями отмечается немало черт, присущих самому Достоевскому. В приведенном отрывке закатные лучи не только романтически приукрашают действительность, как в „Белых ночах", но высветляют ее, указывая на возможность иной, лучшей действительности. Луч заката творит свое благое символическое дело: „подталкивает локтем" и человека, и творимую им действительность, и, „подтолкнув", открывает в человеке окно в некий просвет: „как-будто на душе проясняет". Человек видит п о-н о в о м у: „новый взгляд, новые мысли": при этих „новых мыслях" человек уже не может считать окружающую его действительность бытования (в данном случае суровую и серую действительность казенного петербурга николаевской эпохи) за единственно возможную. Бытие может явить совсем иную историческую и бытовую действительность: недаром страдающие петербургские герои Достоевского так часто провидят гибель того Петербурга, в котором живут и страдают. „Приюты нищеты и раззолоченные палаты, отрада сильных мира сего" исчезнут, как сон — мечтает герой „Слабого сердца". Простой луч заката оказывается, — как того хочет символическая благая антропология Достоевского, — проводником „нового взгляда, новых мыслей." „Удивительно, — восклицает герой „Униженных и оскорбленных", — „что может сделать один луч солнца с душой человека!"

„Но солнечный луч потух... сумерки густели; газ блеснул из магазинов и лавок... Я вдруг остановился, как вкопанный, и стал смотреть на ту сторону улицы, как-будто предчувствуя, что вот сейчас со мной случится что-то необыкновенное; и в это-то самое мгновение, на противоположной стороне, я увидел старика и его собаку"... и т. д.

Как в повести „Хозяйка", этот жуткий момент перелома во времени: конец заката, служит в романе узловым местом завязки. Светлый „пролог" заката, с приоткрытыми им горизонтами мира и новой жизни, кончается; наступает серая драма „униженных и оскорбленных". В течение всего романа не вспы-

хивает луч заката[1]): мокрый снег, дождь, зной, гроза — вот природное окружение действия: того требует композиция романа. Только в эпилоге опять появляется закатный свет.

Нелли предсмертно больна. Ее прекрасный образ вбирает в себя символически исход всеобщего перекрестного страдания „униженных и оскорбленных". На всех действующих лицах эпилога и больше всего на самой Нелли лежит

> Ущерб, изнеможенье и на всем
> Та кроткая улыбка увяданья,
> Что в существе разумном мы зовем
> Возвышенной стыдливостью страданья.

Этой „кроткой улыбке увяданья", соответствует и световое окружение и среда, среди которых протекает эпилог — над всею „возвышенной стыдливостью страданья" человеческого здесь сияет тихая „улыбка увяданья" закатывающегося солнца.

„Каждый день по вечерам, когда мы все собирались вместе.. вывозили и Нелли в ее кресле, к нам за круглый стол. Дверь на балкон отворялась. Зеленый садик, освещенный заходящим солнцем, был весь на виду. Из него пахло свежей зеленью и только-что распустившейся сиренью. Нелли сидела на своем кресле, ласково на всех нас посматривала и прислушивалась к нашему разговору, иногда же оживлялась и сама, и неприметно начинала тоже что-нибудь говорить".

Самая смерть Нелли осветлена косыми лучами солнца:

„В прелестный летний вечер, она попросила, чтоб подняли штору и отворили окно в ее спальне. Окно выходило в садик; она долго смотрела на густую зелень, на заходящее солнце и вдруг попросила, чтоб нас оставили одних.

— Ваня, сказала она едва слышным голосом, потому что была уже очень слаба, — я скоро умру. Очень скоро, и хочу тебе сказать, чтоб ты меня помнил"...

Пролог с эпилогом смыкаются: в прологе прощальная вспышка заката, предвестница тревоги и борьбы, подавая мысль о возможности бытия вместо бывания, на миг строит в

[1]) За единственным исключением.

человеке „новый взгляд"; в эпилоге — закат возбуждает уже не новые мысли, а дает как бы некое высокое музыкальное сопровождение этой смерти, столь человечески достойной.

Умирание в свете закатных тихих лучей есть любимое и часто встречающееся применение Достоевским символа уходящего солнца и косых лучей. Но такое умирание, при котором, смерть есть „всех загадок разрешенье, примиренье всех начал", по Достоевскому, дается не всем. Оно — удел лишь чистых и прекрасных сердцем. Так умирают у Достоевского лишь дети и те, кто очистились страданием: Нелли, Мари в „Идиоте": „Накануне ее смерти, рассказывает кн. Мышкин, перед закатом солнца, я к ней заходил, кажется, она меня узнала, и я в последний раз пожал ее руку; как иссохла у нее рука". Так умерла Лиза в повести „Вечный муж" (1870г.),— „в прекрасный летний вечер, вместе с закатом солнца". Так умирает брат Зосимы в „Братьях Карамазовых". Такая кончина есть завершительное оформление человека на земле. Это — последний высокий образец высокого, трудного и редко кому доступного х у д о ж е с т в а земного бытия. Разбить этот образец, — по мысли Достоевского — есть преступление. О таком преступлении рассказывает генерал в „Идиоте" в ответ на вызов рассказать самый худший поступок в жизни. Денщик, при переезде на квартиру, донес офицеру, что их старая хозяйка присвоила себе какую-то миску и не отдает назад.

„Прихожу к старухе, так сказать, уже вне себя: гляжу, она сидит в сенцах одна одиношенька, в углу, точно от солнца забилась, рукой щеку себе подперла. Я тотчас же, знаете, на нее целый гром так и выпалил: „такая, дескать, ты и сякая!" и, знаете, этак по-русски. Только смотрю, представляется что-то странное: сидит она, лицо на меня уставила, глаза выпучила, и ни слова в ответ, и странно, странно так смотрит, как бы качается. Я, наконец, приутих, вглядываюсь, спрашиваю, ни слова в ответ. Я постоял в нерешимости; мухи жужжат, солнце закатывается, тишина; в совершенном смущении, я, наконец, ухожу".

Старушка умерла в то время, когда офицер ее ругал. И он размышляет об ее смерти: прожила она долгую жизнь. „И вот,

наконец, привел бог к концу. С закатом солнца, в тихий летний вечер, улетает и моя старуха, — конечно, тут не без нравоучительной мысли; и вот в это-то самое мгновение, вместо напутственной, так сказать, слезы, молодой, отчаянный прапорщик, избоченясь и фертом, провожает ее с поверхности земли русским элементом забубенных ругательств за погибшую миску".

Человек специфического бытования („отчаянный прапорщик") здесь разбил прекрасную форму смертного часа: если бытие есть Прекрасное, то прекрасное умирание в час заката замыкало здесь последним кратким моментом Прекрасного (бытия) длительное бывание человеческой жизни, прозябавшей в мещанском бытовании. „Отчаянный прапорщик" разбил драгоценность: последнюю прекрасную форму бытия, а самая форма эта нужна для красоты и смысла жизни. Тот кто сумеет достойно, как чуткий художник своего бытия, подойти к этому моменту умирания и смерти в лучах заката, тот, по Достоевскому, приобретает жизнь и красоту. Так подошел Вельчанинов в „Вечном муже". Его дочь Лиза, перед ее смертью найденная им, умерла, как Нелли, на закате. В такой же час он идет на ее могилу и находит там волю к жизни.

„В один день, и почти сам не помня как, он забрел на кладбище, на котором похоронили Лизу, и отыскал ее могилку. Ни разу с самых похорон он не был на кладбище; ему все казалось, что будет уже слишком много муки и он не смел пойти. Но странно, когда он проник на ее могилку и поцеловал ее, ему вдруг стало легче. Был ясный вечер, солнце закатывалось; кругом, около могил, росла сочная, зеленая трава; недалеко в шиповнике жужжала пчела... Какая-то даже надежда в первый раз после долгого времени освежила ему сердце. — „Как легко!" — подумал он, чувствуя эту тишину кладбища и глядя на ясное, спокойное небо. Прилив какой-то чистой, безмятежной веры во что-то наполнил ему душу. „Это Лиза послала мне, это она говорит со мной", подумалось ему".

Подтверждая близость закатных построений и символов Достоевского к его личным действительным переживаниям, А. Г. Достоевская делает такое „примечание" к этому месту „Вечного мужа": „Подобное ощущение испытал Ф. М., когда

в 1868 г. пришел в первый раз после похорон своей дочери Сони на ее могилку".

„Соня послала мне это спокойствие", сказал он мне[1]).

IV

„Преступление и наказание" (1866 г.), в первых пяти частях, идет сплошь на символическом фоне зноя и пыльной жары, сменяемых лишь в VI части—туманом, мокретью и дождем. В романе нет вовсе изображения грозы, но весь природный фон его—это предгрозовое томление, удушье зноя, пыльная солнечная оторопь города. Самого страшного напряжения, предельного ужаса эта предгрозовая оторопь достигает тогда, когда сквозь завесу знойной пыли, спустившуюся над городом, прорываются последние лучи заходящего солнца. С этими напряженными моментами символического контраста обратного „соответствия" (сияющее золото заката — сереющая пыль города) связаны важнейшие места романа-трагедии. Уже совершив убийство старухи, больной Раскольников вышел из дому. „Было часов восемь, солнце заходило. Духота стояла прежняя; но с жадностью дохнул он этого вонючего, пыльного зараженного городом воздуха". Раскольников идет по улицам с намерением „кончить с собой". После встречи с Заметовым, которого он дразнит признанием в убийстве, „Раскольников прошел прямо на—ский мост, стал на средине, у перил, облокотился на них обоими локтями и принялся глядеть вдаль... Склонившись над водою, машинально смотрел он на последний, розовый отблеск заката, на ряд домов, темневших в сгущавшихся сумерках, на одно отдаленное окошко, где-то в мансарде, по левой набережной, блиставшее точно в пламени от последнего солнечного луча, ударившего в него на мгновение, на темневшую воду канавы и, казалось, со вниманием всматривался в эту воду. Наконец, в глазах его завертелись какие-то красные круги, дома заходили, прохожие, набережные, экипажи — все это завертелось и заплясало кругом".

„Последний солнечный луч", на который смотрит Раскольников, по композиционному заданию Достоевского, так же символически действен и так же обращен к человеку, как такие же

[1]) Примечание А. Г. Достоевской к сочинениям Ф. М. Достоевского, (Л. П. Гроссман. Семинарий по Достоевскому, стр. 60—61).

„лучи" в „Петербургской летописи", „Белых ночах", „Униженных и оскорбленных": как и луч в этом последнем романе, он „подталкивает локтем" Раскольникова, обостряя совершающуюся в нем борьбу. Раскольникова охватывает страстное желание покончить с собою. Рана неисцелима. Он, точно влекомый кем-то, идет на место убийства. Луч заката оказывается как бы преследующим мечом.

Это томительное брожение по городу на закате повторяется в V части романа. После признания Соне в убийстве Раскольников также идет бродить по городу. „Внутренняя, беспрерывная тревога еще поддерживала его на ногах и в сознании, но как-то искуственно, до времени. Он бродил без цели. Солнце заходило. Какая-то особенная тоска начала сказываться ему в последнее время. В ней не было чего-нибудь особенно едкого, жгучего; но от нее веяло чем-то постоянным, вечным, предчувствовались безысходные годы этой холодной мертвящей тоски, предчувствовалась какая-то вечность на „аршине пространства". В вечерний час это ощущение обыкновенно еще сильней начинало его мутить.

— „Вот с этакими-то глупейшими, чисто физическими немощами, зависящими от какого-нибудь заката солнца, и удержись сделать глупость. Не только что к Соне, к Дуне пойдешь, — пробормотал он с ненавистью".

„Физические немощи, зависящие от заката солнца": это — объяснение самого Раскольникова: композиционно оно не покрывает всего эпизода, и чтобы подчеркнуть лишь психологическую значительность этого объяснения, Достоевский предваряет его указанием, что „на заходе солнца" сильнее всего сказывалось мучащее Раскольникова ощущение: „предчувствовалась какая-то вечность на аршине пространства." Эстетические эквиваленты этого ощущения даны Достоевским с расчетом глубокого реалиста. Ими служат в отрывке и окно, ярко сияющее закатом в окружающей знойной пыльной тьме, и эта пыль — воздушный вседневный отброс города, но пронизанный, по жуткой иронии, космически чистыми лучами тихо заходящего солнца. Запыленный свет — вот световое сопровождение психических сумерек и помрачений Раскольникова.

В Раскольникове его счеты с „какой-то вечностью" были до крайности запутаны в этот строгий час заката, который

по Достоевскому, или все примиряет и разрешает в человеке, или обостряет и мучит. Но и тогда, когда с отчаянием в душе шептал угрозу „ненавистному" какому-нибудь закату солнца", Раскольников уже знал, что сводить эти счеты судьба пошлет его к тем, к кому этот час не строг: к сестре или к Соне.

Он действительно и пришел к Соне в такой же закатный час. „Вечер был свежий, теплый и ясный; погода разгулялась еще с утра. Раскольников шел в свою квартиру: он спешил: Ему хотелось кончить все до заката солнца"

На закате Соня ждет Раскольникова — она надеется, что он в этот час повинится в убийстве, и в то же время боится, что он прибегнет к самоубийству. Кто одолеет в нем: бытие — золото заката, лишь оскверняемое пылью, — или над ним возьмет верх небытие, эта пыль города, мутнящая золото закатного неба? Таковы „эстетические эквиваленты" переживаний Раскольникова, над которыми раздумчиво мучится в этот час Соня.

„Неужели же одно только малодушие и боязнь смерти могут заставить его жить? — подумала она, наконец, в отчаянии. Солнце между тем уже закатывалось. Она грустно стояла перед окном и пристально смотрела в него... Наконец, когда уж она дошла до совершенного убеждения в смерти несчастного, — он вошел в ее комнату. Радостный крик вырвался из ее груди".

Раскольников вместе с Соней вышел на площадь. „Он стал на колени среди площади, поклонился до земли и поцеловал эту грязную землю с наслаждением и счастьем. Он встал и поклонился в другой раз". При закатных лучах он нашел на грязной земле, матери — хранительнице и свидетельнице человеческого бытия „вечность на аршине пространства", и она не вызвала уже в нем смертельной тоски: она несла ему освобождение и жизнь. — Закатное солнце победило пыль.

Сходны с только, что рассмотренными композиционные мотивы закатного часа в романе „Идиот" (1868). Одно из самых переломных и узловых мест романа — выслеживание кн. Мышкина Рогожиным, попытки убийства и эпилепсический припадок Мышкина — все это идет на фоне закатного зноя, как

и параллельные сцены Раскольникова. Над этим зноем спускаются тучи. В момент острейшего сознания князем, что его неотвратимо и смертельно ищут „глаза Рогожина", — „что-то мрачное заволокло на мгновенье заходящее солнце. Было душно"... Перед роковой встречей с Рогожиным в воротах гостиницы, закат померк: „надвинувшаяся грозовая туча поглотила вечерний свет".

V

С половины апреля по половину июня 1867 г. Достоевский провел в Дрездене, зиму 1868—69 гг. — во Флоренции, с июля 1869 по июль 1871 г. — опять в Дрездене. Кроме повести „Вечный муж", за это время были написаны „Идиот" и „Бесы". Новым источником закатных построений Достоевского явилось в эти годы его увлечение пейзажами Клода Лоррена (1600—1682 гг.) в Дрездене и Флоренции. В первый приезд в Дрезден, в 1867 г. Достоевский усиленно посещал галлерею; он „любил ходить туда, но останавливался преимущественно на своих любимых картинах"[1]). „К двум часам я непременно была в картинной галлерее, — вспоминает А. Г. Достоевская, — и знала, что к этому времени в галлерею придет мой муж и мы пойдем любоваться (его) любимыми картинами"[2]). Этих любимых картин у Достоевского было немного. В числе этих немногих, „смотря на которые Ф. М., — по словам А. Г. Достоевской, — испытывал высокое наслаждение и к которым непременно шел в каждое свое посещение, минуя другие сокровища, были... „Künsten landschaft (Morgen und Abend)" Cl. Lorrain'a (эти ландшафты мой муж называл золотым веком)"[3]). В дневнике А. Г. Достоевской 1867 г. находится запись: „20 апреля. Федя сводил меня посмотреть картины Cl. Lorrain'a мифологического содержания. Чрезвычайно хороши!"[4]). „Abendlandschaft" или „Künstenlandschaft mit Axis

[1]) Н. Н. Страхов. Воспоминания: „Биография и письма Достоевского", СПБ. 1883 г., стр. 295.

[2]) Воспоминания А. Г. Достоевской. Под ред. Л. П. Гроссмана. М. 1925 г., ст. II. Дрезден.

[3]) Там же — Н. Н. Страхов также называет создание Клода Лоррена одним из любимейших у Достоевского. „Биогр. и письма", стр 295.

[4]) Дневник А. Г. Достоевской 1867 г. М. 1923 г., стр. 19.

und Galathea" (№ 731 Дрезденской галлереи) Клода Лоррена Достоевский дважды изображает в „Бесах" и „Подростке". Очевидно, впечатление, произведенное картиною на писателя, было огромно и устойчиво. Таким же усердным посетителем картинных галлерей, как в Дрездене, Достоевский явился и во Флоренции. Он постоянно посещал галлереи Uffizi и Palazzo Pitti [1]). Из Флоренции он писал Майкову: „А какие драгоценности в галлереях! Боже, я просмотрел Мадонну в креслах в 63-м году... Но и кроме нее сколько божественного!" [2]). В числе этого „божественного" Достоевский, несомненно, видел в Uffizi и картину столь поразившего его в Дрездене Клода Лоррена „Marina", дающую изумительное изображение заходящего солнца и столь любимых Достоевским косых лучей, стелящихся по изумрудному морю. В Клоде Лоррене Достоевский нашел великого художника, который давал ему законченный живописный образ того видения заходящего солнца, которое так многообразно и глубоко переживал, ощущал и изображал в своем творчестве сам Достоевский в течение 20 лет. Понятен поэтому его восторг, когда он напал на этого единственного живописца косых лучей. На картинах Клода Лоррена все и все — „лишь сподвижники его главного героя — солнца. Они (группы, рощи, дворцы) строются и группируются исключительно для того, чтобы блекло светиться и таять в вечерних лучах... Из всех моментов дня, любимым был для К. Лоррена вечер, тот короткий час, когда золотыми рядами бегут издалека к ступеням дворцов волны залива, когда прозрачные тени тянутся по водам и тающим миражем кажутся мощные корабли и грузные замки"... [3]).

Достоевский нашел у французского художника XVII в. то, что пытался выразить, изображая Петербург XIX в.; он почувствовал необыкновенную близость залитых закатным золотом фантастических прибрежий и набережных к реальным гранитам Невы, позолоченным закатом.

Впервые эта связь с Клодом Лорреном выразилась в „Бесах", писавшихся в Дрездене в 1870—71 гг.

---

[1]) Страхов. Воспом. „Биогр. и письма", стр. 297.
[2]) „Биогр. и письма", Письма, стр. 204.
[3]) Ал. Бенуа. Ист. живописи всех времен и народов, т. IV, стр. 204.

В „Исповеди Ставрогина", после описания обольщения Ставрогиным девочки и затем ее самоубийства,—при чем и то, и другое произошло в закатный солнечный час,—Ставрогин переходит к описанию своего сна. В закатный час он должен был остановиться в маленьком немецком городке; в этот же час он заснул у себя в комнате.

„Мне приснился совершенно неожиданно для меня сон, потому что я никогда не видел в этом роде. В Дрездене в галлерее существует картина Клода Лоррена, по каталогу, кажется, „Акис и Галатея," я же называл ее всегда „Золотым веком", сам не знаю почему [1]). Я уже и прежде ее видел, а теперь дня три назад еще раз мимоездом заметил. Даже нарочно ходил, чтобы на нее посмотреть и, может быть, для нее только и заезжал в Дрезден [2]). Эта-то картина мне и приснилась, но не как картина, а как-будто какая-то быль.

„Это уголок Греческого архипелага; голубые ласковые волны, острова и скалы, цветущее прибрежье, волшебная панорама вдали, заходящее зовущее солнце—словами этого не передашь. Тут запомнило свою колыбель европейское человечество, здесь первые сцены из мифологии, его земной рай. Тут жили прекрасные люди. Они вставали и засыпали счастливые и невинные; рощи наполнялись их веселыми песнями, великий избыток непочатых сил уходил в любовь и простодушную радость. Солнце обливало лучами эти острова и море, радуясь на своих прекрасных детей. Чудный сон, высокое заблуждение! Мечта самая невероятная из всех, какие были, но которой все человечество, всю свою жизнь отдавало все свои силы, для которой всем жертвовало, для которой умирали на крестах и убивались его пророки, без которой народы не захотят жить и не могут даже умереть. Все это ощущение я как-будто прожил в этом сне; я не знаю, что мне именно снилось, но скалы и море и косые лучи заходящего солнца все это я как-будто еще видел, когда проснулся и раскрыл глаза, в первый раз

---

[1]) Важно отметить, что точно так же называл эту картину сам Достоевский (см. выше свидетельство А. Г. Достоевской)—лишнее указание на глубокую субъективность „закатных" переживаний и построений Достоевского.

[2]) Этой фразы нет в том же рассказе, перенесенном впоследствии в „Подросток".

в жизни буквально омоченные слезами. Ощущение счастья еще мне неизвестного прошло сквозь все сердце мое даже до боли. Был уже полный вечер; в окно моей маленькой комнаты, сквозь зелень стоящих на окне цветов прорывался целый пук ярких косых лучей заходящего солнца и обливал меня светом". Сравнение „картины" Достоевского с полотном Клода Лоррена хорошо объясняет, почему он переменил название картины „Акис и Галатея" на „Золотой век". Художник заразил писателя стройною и гармоничною идилличностью своих людей, рожденных самим пейзажем. Достоевский почувствовал картину не столько космологически, сколько антропологически: сравнительно с художником, он сильно ее очеловечил: вместо нескольких фигурок, он населил пейзаж большим числом людей, наполнил человеческими движениями, голосами и песнями. На утверждение, что это — „уголок греческого архипелага", ему давало право само мифологическое название картины; очеловеченье пейзажа привело к переименованию в „Золотой век". Но как для Клода Лоррена, так и для Достоевского, в центре всего—само солнце. „В мире Клода (а он действительно сотворил цельный живой мир, в котором все гармония, но гармония, построенная на определенной мелодии) солнце, если даже и скрывается за облака, то это для того только, чтобы еще ласковее и нежнее сквозь дымку лобзать возлюбленную землю а не для того, чтобы устрашить ее или грозить гневом" [1]). Эта блестящая характеристика „солнца" Клода Лоррена может, вполне служить характеристикой „солнца" Достоевского в „Бесах", „Подростке", „Сне смешного человека".

„Гармония" Клода Лоррена, о которой говорит Ал. Бенуа, также нашла себе параллель в картине Достоевского — в ее удивительной стилистике, столь отличной от той, в какой выдержана вся „Исповедь Ставрогина". Имеющий, по прекрасному определению Л. П. Гроссмана, значение „катарсиса", отрывок—о золотом веке „отличается исключительной стройностью словесного построения, ритмической плавностью почти стихотворного лада, воздушностью и легким летом гармонически слагающихся фраз. Обилие сочетаний ла, ло, ал, ол создают волнообразную и мелодическую плавную звуковую

[1]) А. Бенуа, там же, стр. 197—8.

картину. Проза фрагмента слагается в свободный размер" [1]). Позволителен один домысел: почему Достоевский для изображения „Золотого века", восхода человечества, взял у Клода Лоррена позднее солнце захода, а не раннее солнце восхода. Золотой век и является в золоте солнечных лучей, но так как он — не более, как ретроспективная мечта, то он и изображен в прощальном, блекнущем золоте заката.

Закатная солнечная греза Ставрогина была так сладка, что он попытался задержать ее, но вместо того вступает в действие неумолимый закон „соответствия". Достоевский утверждает его здесь в его философской и эстетической силе. Трудно представить себе сцену, изображенную с большим мастерством символического искусства, творимого художником реалистом. Золотой Клод-Лорреновский сон Ставрогина возвращает его к закатной тишине уютной и чистенькой немецкой комнатки, а эта закатная тишина уютного interieur'а, который „весь в зелени" и золоте, приводит ему на память — по закону соответствий — другую комнатку, тоже залитую закатными лучами и тоже с „зеленью", зеленью русской мещанской герани,— и оттуда начинается для Ставрогина не „Золотой век", а лютая казнь:

„Я поскорее закрыл опять глаза, как бы желая возвратить миновавший сон, но вдруг как бы среди яркого-яркого света я увидел какую-то крошечную точку. Эта точка стала вдруг принимать какой-то образ и вдруг мне явственно представился крошечный красненький паучек. Мне сразу припомнился он на листке герани, когда такие лились лучи заходящего солнца. Что то как-будто вонзилось в меня, я приподнялся и сел на постель. (Вот как это тогда случилось!) Я видел перед собою! (О, не наяву! Если бы это было настоящее видение!) я увидел Матрешу, исхудавшую и с лихорадочными глазами, точь-в-точь как тогда, когда стояла она у меня на пороге и, кивая мне головой, подняла на меня свой крошечный кулачок. И никогда, ничего не являлось мне столь мучительного!"

Есть у Достоевского параллельный этому конец Клод-Лорреновского закатного сновидения. В рассказе „Сон смешного

---

[1]) Л. П. Гроссман. „Стилистика Ставрогина" в сборн. „Достоевский" под ред. А. Долинина, т. II., Лен. 1925 г., стр. 144—145.

человека"— великолепная картина солнечного счастья невинных людей другой планеты кончается заключением рассказчика: „Дело в том, что я... развратил их всех!"

Карающее закатное сновидение Ставрогина, явившее ему „Земной рай" невинности и чистоты, в „Бесах" контрастирует совершенно отличными переживаниями закатного часа, которые даны на долю его жене, юродивой „Хромоножке".

„Уйду я, бывало, на берег к озеру,— рассказывает она Шатову,— с одной стороны наш монастырь, а с другой — наша острая гора... Взойду я на эту гору, обращусь я лицом к востоку, припаду к земле, плачу, плачу и не помню, сколько времени плачу, и не помню я тогда и не знаю я тогда ничего. Встану потом, обращусь назад, а солнце заходит, да такое большое да пышное, да славное [1]),— любишь ты на солнце смотреть Шатушка? Хорошо да грустно. Повернусь я опять к востоку а тень-то, тень-то от нашей горы далеко по озеру как стрела бежит, узкая, длинная-длинная и на версту дальше, до самого на озере острова, и тот каменный остров совсем как есть пополам его перережет, и как перережет пополам, тут и солнце совсем зайдет и все вдруг погаснет. Тут я начну совсем тосковать, тут вдруг и память придет, боюсь сумраку, Шатушка". Тоска „Хромоножки", по существу и по месту, которое занимает во всем построении ее образа, — противоположна тоске Ставрогина. Слезы на закате — здесь слезы по земле, покидаемой солнцем, некая любящая грусть за землю и за человека; земля же. для Хромоножки, есть подательница бытия — „великая мать сыра земля есть". В закатной грусти открывается новая нежность к земле, та любовь, о которой одинанако учат Хромоножка и Зосима: „землю целуй неустанно". Отзвуки этой грусти — любви к земле звучат и в рассказе Версилова о закатной земле последнего человечества.

VI

Очень сложную разработку символики заката находим мы в следующем за „Бесами" романе „Подросток" (1874—75 гг.).

---

[1]) При этих эпитетах так и вспоминается великолепное „солнце" Клода Лоррена: оно именно — „большое, да пышное, да славное"... Эпитеты эти прямо внушены картинами великого художника.

В первой части, в рассказе подростка про жизнь в пансионе и про замышленное бегство оттуда Достоевский вводит хорошо известный по „Преступлению и наказанию" мотив закатной тоски — уличной пыли, пронизанной лучами заката.

„Я ждал ночи со страшной тоской — вспоминает подросток,— помню: сидел в нашей зале и смотрел на пыльную улицу с дервянными домиками и на редких прохожих. Солнце закатывалось такое красное, небо было такое холодное и острый ветер, точь-в-точь как сегодня, подымал песок. Стемнело наконец совсем".

Во второй части романа в косых лучах заката появляется спасающее видение матери. Это—одна из самых жизнелюбивых страниц у Достоевского.

„Колокол ударял твердо и определенно по одному разу в две или даже в три секунды, но это был не набат, а какой-то приятный, плавный звон, и я вдруг различил, что это ведь звон знакомый, что звонят у Николы, в красной церкви напротив Тушара... и что теперь только минула Светлая неделя и на тощих березах в палисаднике Тушаровского дома уже трепещут новорожденные зелененькие листочки. Яркое предвечернее солнце льет косые лучи свои и в нашу классную комнату, а у меня, в моей маленькой комнатке налево... сидит гостья. Я тотчас же узнал эту гостью, как только она вошла: это была мама".

Этим видением в косых лучах заката подросток бредит, окоченевая на снегу, в мороз. От первого своего прикосновения к „косым лучам" подросток испытывает боль, как Раскольников на мосту: „эстетический эквивалент" бытия опаляет его тоской. Второе прикосновение к „эстетическому эквиваленту"—бредовое: оно происходит на грани смерти и жизни в самый миг возвращения к ней (ему не дали замерзнуть)—и „эстетический эквивалент" бытия психически воспринимается, как зов к жизни: жизнь возвращена подростку, но он выдерживает долгую болезнь—и „эстетический эквивалент" не теряется из памяти и во время болезни, как не терялся он в предсмертном бреду, но воспринимается со знаком минус:

„Я лежал в третьем часу пополудни, на моей постели и никого со мной не было. День был ясный и я знал, что в

четвертом часу, когда солнце будет закатываться, то косой, красный луч его ударит прямо в угол моей стены и ярким пятном осветит это место. Я знал это по прежним дням, и то, что это непременно сбудется через час, а, главное, то, что я знал об этом вперед, как дважды-два, разозлило меня до злобы". Этой сменой знаков плюс и минус перед одним и тем же явлением природы, служащим как бы „эстетическим эквивалентом" бытия, Достоевский с проникновенным реализмом изображает мятущийся внутренний мир подростка.

Закатная тоска психологическим знаком глубокого нарушения закона соответствия, светлый образ нерушимого бытия, вечно восстановляемый свет заката перед лицом горьких человеческих сумерек бывания и противочувствия доводит подростка, как Раскольникова, до припадка злобы даже против этого самого заката, но закатный „косой луч", давний деятель антропологии Достоевского, обрел на этот раз человеческий голос, который стал внятен подростку.

Он встретился с Макаром Долгоруким, и под косые лучи заката, услышал от него речи о радости бытия. Макар, доживая свой закат, пытался уяснить подростку, каким подобает быть закату человеческому:

— „Старцу подобает отходить благолепно.

—... Старец должен быть доволен во всякое время, а умирать должен в полном цвете ума своего, блаженно и благолепно, насытившись днями, вздыхая на последний час свой и радуясь, отходя как колос к снопу и восполнивши тайну свою

— Вы все говорите „тайну"; что такое „восполнивши тайну свою?" — Спросил я и оглянулся на дверь. Я рад был, что мы одни и что кругом стояла невозмутимая тишина. Солнце ярко светило в окно перед закатом...

— Тайна что? Все тайна, друг, во всем тайна божия"..

Странник долго вел беседу с подростком, и уже не злоба душила его, но великий символический деятель — косой луч — делал свое дело умирения и умиления в измученой душе.

Если перевести эти речи Макара Иваныча на точный и строгий язык великого естествоиспытателя и „язычника" Гёте, получится:

Wär nicht das Auge Sonnehaft,
Die Sonne könnt es nie erblicken.

„Солнцевмещающ наш глаз", а пока это так, тайна радости и мощи бытия есть несомненная явь и жизнь. Глаза подростка опять стали „солнцевмещающими".

„Я лежал лицом к стене и вдруг в углу увидел яркое светлое пятно, которое с таким проклятием ожидал давеча, и вот, помню, вся душа моя как бы взыграла и как бы новый свет проник в мое сердце. Помню эту сладкую минуту и не хочу забыть. Это был лишь миг новой надежды и новой силы. Я тогда выздоравливал, а, стало-быть, такие порывы могли быть неминуемым следствием состояния моих нервов; но в ту самую надежду я верю и теперь". Достоевский никогда не перестает быть реалистом. Он — не писатель символической школы. Для него прием символизации есть орудие в руках реалиста, изыскивающее пути для утверждения и раскрытия „реального". Приведенную сцену пишет р е а л и с т. Вот у него самые реалистические мазки: „Я тогда выздоравливал, а, стало-быть такие порывы могли быть неминуемым следствием состояния моих нервов". Это указание так реалистически точно, что переводимо на язык медицины и психотерапии. За этими прямыми реалистическими мазками следуют и им предшествуют символические мазки, но они сделаны одной и той же рукой реалиста и в одних и тех же целях реализма. Закатный час для подростка, как для Раскольникова, оказывается часом восхода, — часом возрожденного бытия.

Закатным светом освещает Достоевский в том же романе эпизодическую фигуру Тришатова. Эпизод этот внушен Достоевскому чтением одного из любимых им романов Диккенса „Лавка древностей". Как „косые лучи" Клода Лоррена привели Достоевского к созданию эпизода в „Бесах", так „косые лучи" Диккенса внушили сцену в „Подростке".

— „Помните вы,— обращается Тришатов к подростку, который легко и верно понимает его здесь, так как сам обладает уже известным нам утверждающим бытие опытом символики заката, — помните вы там одно место в конце, когда они — сумасшедший этот старик и эта прелестная тринадцатилетняя девочка, внучка его, после фантастического их бегства и странствий, приютились, наконец, где-то на краю Англии, близ какого-то готического средневекового собора, и эта девочка какую-то тут должность получила, собор посетителям показывала... И вот

раз закатывается солнце, и этот ребенок на паперти собора, вся, облитая последними лучами, стоит и смотрит на закат с тихим задумчивым созерцанием в детской душе, удивленной душе, как-будто перед какой-то загадкой, потому что и то, и другое, ведь, загадка — солнце, как мысль божия, а собор, как мысль человеческая... не правда ли? Ох, я не умею это выразить, но только бог такие первые мысли от детей любит... А тут, подле нее, на ступенях сумасшедший этот старик дед глядит на нее остановившимся взглядом... Знаете, тут нет ничего такого, в этой картинке у Диккенса, совершенно ничего, но этого вы в век не забудете, и это осталось во всей Европе — отчего? Вот прекрасное! Тут невинность. Э, я не знаю, что тут, только хорошо. Я все в гимназии романы читал. Знаете, у меня сестра в деревне, только годом старше меня... О, теперь там уж все продано и нет деревни. Мы сидели с ней на террасе, под нашими старыми липами, и читали этот роман, и солнце тоже закатывалось, и вдруг мы перестали читать и сказали друг другу, что и мы будем также добрыми, что и мы будем прекрасными — я тогда в университет готовился и... Ах, Долгорукий; знаете, у каждого есть свои воспоминания...

И вдруг он склонил свою хорошенькую головку мне на плечо и — заплакал".

Память о косых лучах человеколюбивой книги, смыкающаяся, поверх годов тусклого бывания никому ненужной человеческой жизни, с памятью о косых лучах прошлого отрочества с его благими порывами — в этом рассказе — есть единственный луч, который еще озаряет погибшую жизнь ненужного человека. Именно это воспоминание — рассказ о косых лучах бросает на Тришатова тот довершительный отблеск грусти и боли, свидетельствующих о глубоком ущербе бытия, который делает его образ благородным и правдивым. Тонкое же мастерство, с каким ведется у Достоевского его рассказ о двойном сплетении косых лучей — в книге и в жизни, дает отрывку значение драгоценного фрагмента подлинного символического искусства, вставленного в повествование реалиста.

VII

В III части „Подростка", в беседе Версилова с подростком, являющейся высшей идеологической и художественной точкой

романа, Достоевский вкладывает в уста Версилову тот рассказ о золотом веке, который был исключен Катковым, вместе с „Исповедью Ставрогина", из „Бесов". Достоевский почти без изменения перенес рассказ в „Подросток", где он занял в общем плане романа другое место, чем в „Бесах". Правда, и там, и тут он одинаково нужен для изображения главных действующих лиц, Ставрогина и Версилова, имеющих много общего друг с другом, но в „Бесах" рассказ о золотом веке решает личную судьбу Ставрогина, приводит его к трагическому перелому, в „Подростке" же он нужен для выявления идеологии русского европейца дворянина Версилова. Он приобретает в романе особый смысл—прощания с закатывающейся „страной святых чудес", с Европой [1]), и „заходящее, зовущее солнце" рассказа является здесь у Достоевского всемирно-историческим символом. Закончив свое описание Клод-Лорреновского земного рая в тех же выражениях, как Ставрогин, и только лишний раз прибавив восклицание: „Золотой век!", Версилов заключает описание совершенно иначе: он сразу вскрывает смысл своего Клод-Лорреновского символа: „И вот, друг мой, и вот — это заходящее солнце первого дня Европейского человечества, которое я видел во сне моем, обратилось для меня тотчас, когда я проснулся, наяву, в заходящее солнце последнего дня европейского человечества".

Сон Ставрогина писался в 1871 году; Версилову этот сон снился в том же году. Достоевский обратил сон—ретроспективную мечту Ставрогина в символ всемирно исторических предчувствий Версилова. То, что будет с европейским человечеством, по Версилову-Достоевскому, будет эпохой косых лучей... По его философии истории, есть эпохи и культуры восхода — растущих и крепнущих лучей; есть эпохи и культуры великой ясности — под прямыми полуденными

---

[1]) Нужно ли прибавлять, что в глазах либерала-барина Версилова символ этот приобретает расширенную емкость и что современность не согласится с этой емкостью, видя в „Закате Европы" только закат буржуазной Европы?—Рассмотрение „рассказа Версилова" с этой точки зрения, как и приведение напрашивающейся параллели этого „Заката Европы" Версилова с нашумевшим „Закатом Европы" Шпенглера должно занять место в работе, посвященной социологическому анализу „закатных" настроений Достоевского.

лучами;— и есть эпохи и культуры под косыми лучами, эпохи заката. Закатная эпоха будет антропологическою по преимуществу. Человек останется без бога и без идеи бессмертия. — „Я представляю себе, мой милый,— начал он с задумчивой улыбкой,—что бой уже кончился и борьба улеглась. После проклятий, комьев грязи и свистков, настало затишье, и люди остались о д н и, как желали: великая прежняя идея оставила их; великий источник сил, до сих пор питавший и гревший их, отходил, как то величавое, зовущее солнце в картине Клода Лоррена, но это был уже как бы последний день человечества. И люди вдруг поняли, что они остались совсем одни и разом почувствовали великое сиротство... Осиротевшие люди тотчас же стали бы прижиматься друг к другу теснее и любовнее; они схватились бы за руки, понимая, что теперь лишь они одни составляют все друг для друга. Исчезла бы великая идея бессмертия и приходилось бы заменить ее; и весь великий избыток прежней любви к тому, который и был Бессмертие, обратился бы у всех на природу, на мир, на людей, на всякую былинку... Каждый ребенок знал бы и чувствовал, что всякий на земле—ему, как отец и мать. „Пусть—завтра последний день мой, думал бы каждый, смотря на заходящее солнце; но все равно, я умру, но они останутся, а после них дети их", и эта мысль, что они останутся, все так же любя и трепеща друг за друга,— заменила бы мысль о загробной встрече... Встречаясь, смотрели бы друг на друга глубоким и осмысленным взглядом, и во взглядах их была бы любовь и грусть".

В рассказе Версилова сон Ставрогина о золотом веке прошлого столетия переключен в б у д у щ е е. Это будущее,— жизнь человечества в полноте бытия, в единении с космосом, когда между человеком и природой уже не стоит идея бога,— Достоевский озаряет теми же закатными лучами, которыми озарен был предыдущий „Золотой век". Прием у д а л е н и я— в прошлое ли, в будущее ли — у Достоевского неизменно требует перенесения объекта этого удаления (в данном случае — человечества) под золото заката. Закат человечества в изображении Версилова представляется солнечным бытийственным покоем: конечно, и этот покой, как всякий другой покой, легче ассоциируется с закатом, чем с восходом и полуднем. Но Достоевский не закончил на этом своей картины

косых лучей человечества: философскому деисту Версилову, в прямое противоречие с этим самоопределением, он диктует не деистический даже, а теистический конец: „Я всегда кончал картинку мою видением, как у Гейне, „Христос на Балтийском море". Я не мог обойтись без него, не мог не вообразить его, наконец, посреди осиротевших людей. Он приходил к ним, простирал к ним руки и говорил: „Как могли вы забыть его!" И тут как бы пелена упадала со всех глаз и раздавался бы великий восторженный гимн нового и последнего воскресения". Достоевский упростил задачу художественного построения этого эпизода: он для „закатного эпилога" отослал Версилова к готовому литературному материалу, заставив его в двух словах передать картину, изображенную Гейне в его стихотворении Frieden из цикла Nordsee. Эту картину конечно напомнили Достоевскому излюбленные им солнечные полотна Клода Лоррена. Христос идет над морем и землей навстречу людям —

Und als ein Herz in der Brust
Trug er die Sonne,
Die rote, flammende Sonne.

Две солнечных закатных марины живописца и скептического поэта Достоевский композиционно сомкнул в Версиловский эпилог [1]).

---

[1]) Впрочем, у Достоевского есть не только закатная марина с фигурой Христа, но и закатный жанр с ним: это картина, вернее, сюжет для картины, придуманный Настасьей Филипповной в „Идиоте" (1866 г.):

„Вчера я, встретив вас,—пишет Настасия Филипповна Аглае,—пришла домой и выдумала одну картину. Христа пишут живописцы по евангельским сказаниям; я бы написала иначе: я бы изобразила его одного,—оставляли же его иногда ученики одного. Я оставила бы с ним только маленького ребенка. Ребенок играл подле него; может-быть рассказывал ему что - нибудь на своем детском языке, Христос его слушал, но теперь задумался; рука его невольно забывчиво осталась на светлой головке ребенка. Он смотрит в даль, в горизонт; мысль, великая как весь мир, покоится в его взгляде, лицо грустное. Ребенок замолк, облокотился на его колени, и, подперши ручкой щеку, поднял головку и задумчиво, как дети часто задумываются, пристально на него смотрит. Солнце заходит. Вот моя картина".

Нетрудно установить композиционную связь этой картины с позднейшей „мариной": она дана в тех же световых тонах; „дали" и „горизонту" картины соответствует „морская даль" Гейне; место „ребенка" заняло „человечество", картина сделалась менее конкретной и свелась к ссылке на

Всего через два года после „Подростка", в „Сне смешного человека" Достоевский еще раз вернулся к образам Клода Лоррена, ставшим его собственными образами. Он опять изображал земной рай и золотой век, но уже не на земле, а на некоторой другой планете и, однако, эта другая планета вызывает тот же образ природы Греческого архипелага с его сияющим солнцем, который уже дважды потрясал Достоевского: „Я стоял, кажется, на одном из тех островов, которые составляют на нашей земле греческий архипелаг или где-нибудь на прибрежьи материка, прилегающего к этому архипелагу. О, все было точно так же как у нас, но, казалось, всюду сияло каким-то праздником и великим, святым, достигнутым, наконец, торжеством. Ласковое изумрудное море тихо плескалось о берега и лобызало их с любовью, явной, видимой, почти сознательной. Высокие прекрасные деревья стояли во всей роскоши своего цвета"...

То, что говорит дальше Достоевский о природе и людях счастливой страны, стилистически и эйдологически, есть более распространеный вариант его литературных парафраз на картины Клода Лоррена — иногда верный даже до колористической точности (напр., упоминаемые в „Сне" изумрудные волны — великолепная особенность Лорреновских пейзажей), но и в эти парафразы свои Достоевский вносит нечто новое. Пейзаж и люди „Сна" носят яркую и последовательную мажорную окраску, невозмущенную никакой грустью. Она намечалась, конечно, и в сне Версилова, но здесь она проведена с решительною силою и последовательностью в целом и в деталях. Они, эти дети заходящего солнца, обладающие очами поистине „солнцевмещающими" умирают с той тишиной, с тою всеразрешающею земною радостью заката, что Макар Иванович из „Подростка" сказал бы о них, что они умирают „благолепно и благообразно", „насытясь днями" и также светло и безбольно, как заходит солнце. На закате, „по вечерам, отходя ко сну, они любили составлять согласные и стройные хоры. Они славили природу, землю, море, леса". Этот

страницу книги Гейне. В обоих случаях Достоевский заставляет сочинять эти картины своих ответственных действующих лиц и измышленные ими картины служат средством их психологической характеристики.

вечерний гимн природе заключал закат их дня. Этот последний „закат" не потребовал уже воспоминания о стихотворении Гейне. Новые люди неизвестной планеты, где помещает Достоевский свою утопию, не знают грусти и сиротства, какие еще испытывали закатные европейцы Версилова. „Эстетический эквивалент" здесь наиболее полно и непосредственно выражает чистое безущербное бытие. Нельзя не видеть в его изображении Достоевским отзвуков, давно отснившихся ему к 70-ым гг., золотых снов его молодого фурьеризма [1]).

Это лучезарное видение счастливой земли в золотом покое бытия есть, по существу, разрешение земного закатного томления, много раз изображенного Достоевским. „Смешной человек" знает это:

„Я часто говорил им,— (людям счастливой планеты),— что я все это давно уже прежде предчувствовал, что вся эта радость и слава сказывались мне еще на нашей земле зовущею тоскою, доходившею подчас до нестерпимой скорби; что я предчувствовал всех их и славу их в снах моего сердца и в мечтах ума моего, что я часто не мог смотреть, на земле нашей, на заходящее солнце без слез". Эти самые слова могли бы повторить и Раскольников, и подросток, и все знавшие грусть косых лучей. Грустящая закатная мечта, вызывающая слезы у подростка, у Хромоножки, по Достоевскому— воплотилась и раскрылась здесь, на новой земле, как стройное и целостное видение солнечного бытия.

---

[1]) Поучительно сопоставить эту картину будущего „золотого рая" на земле с тою, которую рисовал в 40-ых гг. петрашевец-фурьерист Д. Д. Ахшарумов:

Но время лучшее придет:
Война кровавая пройдет,
Земля произрастет плодами...
Обильный хлеб взрастет над взрытыми полями,
И нищая земля покроется дворцами!
Тогда и для земной планеты
Настанет период иной,
Не будет ни зимы, ни лета,
Изменится наш шар земной:
Эклиптика с экватором сольется,
И будет вечная весна,
И для людей другая жизнь начнется —
Гармонией живой исполнится она,
Тогда изменятся и люди, и природа,
И будут на земле — мир, счастье и свобода.

(Д. Д. Ахшарумов. Воспоминанкя. СПБ. 1905 г.).

VIII

Завершение целой цепи закатных композиционных построений символов у Достоевского,— дававшихся им в различных по существу и по плану аспектах: эмпирики, романтики, углубленного психологизма, исторической проэкции, социальной утопии,— находится в его завершающем романе „Братьях Карамазовых". Достоевский повторяет здесь многие свои приемы композиционного применения символики заката к разрешению сложных задач реалистического повествования, психологической характеристики, драматического сценария.

Подобно подростку, в косых лучах представляется Алеше видение матери. Это — для Алеши светлый пролог всей его жизни. Из этого пролога „он запомнил ее потом на всю жизнь, ее лицо, ее ласки... Он запомнил один вечер, летний, тихий, отворенное окно, косые лучи заходящего солнца". Как бы боясь, что читатель не отделит в „прологе" важного от менее важного, Достоевский подчеркивает: „(косые-то лучи и запомнил всего более)". Это ему нужно, чтобы читатель понял впоследствии, почему так прилежно внимал Алеша речам Зосимы о „косых лучах".

Таким же прологом на всю жизнь явилось для старца Зосимы — его прощанье с умирающим братом: сцена эта построена по методу прямого соответствия: две человеческие жизни находятся здесь в отношении солнца заката к солнцу восхода.

„Помню, однажды вошел я к нему один, когда никого у него не было. Час был вечерний, ясный, солнце закатывалось и всю комнату осветило косым лучом. Поманил он меня, увидав, подошел я к нему, взял он обеими руками за плечи, глядит мне в лицо умиленно, любовно; ничего не сказал, только поглядел так с минуту: „Ну, говорит, ступай теперь, играй, живи за меня". Вышел я тогда и пошел играть. А в жизни потом много раз припоминал уже со слезами, как он велел мне жить за себя".

Этот „пролог" намечавший целую программу жизни, припоминается в „эпилоге" жизни. Зосима учит своих близких:

„Старое горе великою тайной жизни человеческой переходит постепенно в тихую умиленную радость; вместо юной

кипучей крови, наступает кроткая ясная старость: благославляю восход солнца ежедневный, и сердце мое попрежнему поет ему, но уже более люблю закат его, длинные косые лучи его — а с ними тихие, кроткие, умиленные воспоминания, милые образы изо всей долгой и благословенной жизни".

В этих и дальнейших словах старца Зосимы заключено целое этическое учение о смысле заката солнечного и косых его лучей. Закатные длинные косые лучи и тишина заката есть, по учению Зосимы, символ того „касания мирам иным", которому, как верховной цели человеческой жизни, он учит в другом месте. Косые лучи заката уже как бы касаются человека, не слепя его, как лучи полудня,— и это тихое прикосновение есть „касание" из „мира иного".

На первый взгляд может представиться непонятным, почему Достоевский употребляет один и тот же символ — закатного солнца и его косых лучей для столь противоположных жизнечувствий и мировоззрений, как то, которому следует православный монах Зосима, и то, которое разделяют счастливые клод-лорреновские люди „Сна смешного человека", в которых умерла навсегда идея бога и бессмертия души. Причина однако ясна и тут нет никакой ошибки. Солнце — древний исконный символ бытия. Заходящее солнце — символ неистребимости, нескончаемости бытия: солнце заката, тихое и преклонное, есть вместе и солнце восхода: единое солнце. В обоих, упомянутых выше, применениях у Достоевского, основной смысл и назначение символа остается неизменным: там и тут, у Зосимы и у атеистического человечества „Сна", солнце является бытийным символом, в образе заката утверждающим вечность и неисчерпаемость бытия, — с тою только разницей, что для новых людей „Сна" эта неисчерпаемость и вечность усваивается исключительно природному бытию, космосу, а для Зосимы вечность усваивается бытию сверхчувственному.

В композиции романа Достоевский не ограничился стилизованным изложением закатного „учения" Зосимы: он, как и в других произведениях, применил сложное „закатное окружение" к контрастной характеристике Зосимы и Ферапонта. Исступленный аскет Ферапонт во всем — антипод Зосиме. Учение Зосимы для него „ересь", почти „безбожие". Он ищет прямого

вторжения в миры иные. У него, грубого аскета, не тихий гимн, а буйный вопль, ломающий тишину заката и вносящий грубый диссонанс в закатное умирение человека и природы. От его рвения получается только распад тишины в плане природном, и изуверское буйство — в плане человеческом.

„Отец Паисий, выйдя за отцом Ферапонтом на крылечко, стоя наблюдал. Но расходившийся старик еще не окончил всего: отойдя шагов двадцать, он вдруг обратился в сторону заходящего солнца, воздел над собою обе руки и,— как бы кто подкосил его,— рухнулся на землю с превеликим криком:

— Мой Господь победил! Христос победил заходящу солнцу! — неистово прокричал он, воздевая к солнцу руки и пав лицом на землю, зарыдал в голос, как малое дитя, весь сотрясаясь от слез своих и распростирая по земле руки. Тут уже все бросились к нему, раздались восклицания, ответное рыдание... Исступление какое-то всех обуяло.

— Вот кто свят! Вот кто праведен! — раздавались возгласы уже не боязненно,— вот кому в старцах сидеть, прибавляли другие уже озлобленно".

Приведенная сцена принадлежит к самым глубоким у Достоевского. В ней он изобразил то, что называется ложным состоянием мнимой духовной высоты.

В паталогической галлюцинации Ферапонт видит Христа в лучах заходящего солнца. Это финал лжи того пути, по которому шел Ферапонт. Реалистический рисунок этой сцены, твердо и резко вычерченный, дан на контрастном фоне заката. Композиционное построение „закатных сцен" по контрасту известно нам уже по „Бесам" и „Подростку"; здесь оно проведено с особой отчетливостью. На этот раз, „эстетический феномен" (закат солнца) ни в какой мере не эквивалентен паталогическим переживаниям действующего лица. Глубокий разрыв между действительной ценой этих „переживаний" и мнимо выражающим их „эстетическим эквивалентом" выражен здесь Достоевским с мастерством, доступным лишь великому реалисту, берущему краски с любой палитры, в том числе и символической.

IX

Символ заката и косых лучей дан Достоевским с величайшей емкостью и многосторонностью. Его высшая добротность именно — как художественного символа, а не аллегории — поэтому вне всякого сомнения. Во всех аспектах он оказывается эстетически прекрасным, действенным и творчески оправданным. Выражая realiora, он не умаляет ничем realia. Целая сложность идей и переживаний, домыслов и опытов, положений и характеров, с величайшей эстетической правдой выражена при его посредстве. Сделаем еще попытку вникнуть в психологическую правду этого символа. Соответствует ли двоякое в изображении Достоевского переживание заката,— как закатной тоски и гнета (Раскольников, Подросток, Ставрогин, Ферапонт) и как закатного же освобождения мира (Макар Иваныч, Хромоножка, Алеша, люди последнего „сна") — соответствует ли такое переживание действительным переживаниям действительных людей?

„Однажды вечером, окончив свои занятия, Павел Андреевич, одетый кое-как, вышел. Он пошел по направлению к Смоленскому полю; затем, войдя в поле недалеко, сел на гранитный камень... Был вечер, солнце садилось. Картина знакомая. Перед ним вдали виднелось Смоленское кладбище в виде леса. Налево к взморью Галерная гавань, особый городок бедняков; блестело взморье. А за стеною был город, из которого доносился гул экипажей. Он сидел долго, долго, охватив голову руками, и зарыдал".

Что это? отрывок из какой-нибудь петербургской повести раннего Достоевского, случайно не попавший в предлагаемый обзор? Здесь все — и тон, и тема, и психология человека, и символическая композиция пейзажа — все явно принадлежит раннему Достоевскому в том разрезе, который взят в настоящей работе.

Но это — не Достоевский. Это — только свидетельство о глубокой психологической правдивости символов Достоевского. Это — отрывок из воспоминаний Л. М. Жемчужникова о художнике П. А. Федотове, этом гениальном и во многом конгениальном Достоевскому изобразителе мелкого чиновни-

чьего Петербурга. В отрывке только заменено слово „Федотов" словом „он" [1]).

Другой отрывок — отрывок из письма.

„Ваш час дня и мой любимый час. Этот час после вечерень, и я всегда любил то особенное освещение, которое он давал Москве, и те косвенные лучи солнца. Это час, когда сваливается жар и улегается ветер... Чудный, поэтический час, который, конечно, мне теперь вдесятеро дороже: образ маленькой девочки, выходящей гулять в этот час со своей нянькой, теперь так запечатлелся в моей душе, что его оттуда не вырвешь, и образ этот отныне неотложно будет возникать во мне в этот час".

Отрывок этот тоже представляется извлечением из какой-то неизвестной повести в письмах, написанной Достоевским, времен „Униженных и оскорбленных". Как и в первом отрывке, тут—закат и символ заката, но переживаемый не в миноре тоски и гнета, а в мажоре просветления и радости. Так многие, простые или очистившиеся сердцем люди переживают его у Достоевского. Что же это?

Это—кусочек из письма И. С. Аксакова к А. Ф. Тютчевой, писанного в бытность его женихом ее [2]).

Этих двух примеров, кажется, достаточно для некоторого суждения о глубокой психологической верности закатных символов Достоевского. Все эти наблюдения над эстетической, творческой, психологической верностью закатного символа Достоевского естественно приводят к выводу об онтологической точности, верности и прочности его символа, занимающего такое большое место в его искусстве.

Великий реалист, Достоевский пришел к его созданию реальным путем опыта и переживания личного.

Закатные часы с длинными косыми лучами заходящего солнца были, по словам А. Г. Достоевской, „наиболее любимые им часы дня".

---

[1]) Ф. И. Булгаков. „П. А. Федотов и его произведения". СПБ. 1893, стр. 28.

[2]) „И. С. Аксаков в его письмах", т. IV, стр. 153 — 4.

И древнему всечеловеческому символу бытия и его неисчерпаемости — солнцу заката с неопаляющими, близкими к человеку, косыми лучами, — Достоевский остался верен, как художник, в течение всей своей жизни. Он пронес этот бытийственный онтологический символ в своем творчестве от „Петербургской повести“ (1847 г.) до „Братьев Карамазовых“ (1880 г.).

Сергей Дурылин.

ОБРАЗ СМЕРДЯКОВА И ЕГО ОБОБЩАЮЩИЙ СМЫСЛ

Обширная критическая литература, посвященная творчеству Достоевского, дает нам многообразные толкования наиболее популярных его художественных образов. Но в этой галлерее незабываемых персонажей великого романиста есть один жуткий образ, на котором историки и литературные критики или совсем не останавливались, или касались этого образа только вскользь. Имя этому известному персонажу „Братьев Карамазовых" — Смердяков. Начиная от Розанова, Волынского и Мережковского с их обширными исследованиями, кончая исследователем-марксистом Переверзевым никто не дал достаточно подробной характеристики образа Смердякова. Волынский касается образа Смердякова только попутно, т. е. при подробной характеристики Ивана Карамазова, а в книге Переверзева „Творчество Достоевского" имя Смердякова даже ни разу не названо. Но конечно, значительность этого образа, хотя бы и молчаливо, признается всеми.

В более ранней критической литературе обращают на себя внимание высказывания двух критиков—Петерсена, писавшего под псевдонимом Оникс („Литерат. Журнал", 1881 г., кн. 6) и достаточно известного в свое время С. Андреевского. По мнению последнего, Смердяков—один „из самых законченных образов в картинной галлерее Достоевского". Но интересно следующее: как Петерсен, так и позднее его писавший Андреевский, оценивая созданный Достоевским образ со стороны художественной правды, явно испытывают затруднения. Петерсен отказывается признать образ Смердякова „удачным в смысле реальной правды и пластической его осязательности". „Я уже сказал выше, — говорит Петерсен — что это скорее фантом, нежели человек, и теперь могу только повторить, что „бедный чорт", посещавший Ивана Карамазова,

накануне суда над его братом, гораздо пластичнее и реальнее Смердякова". Но дальше тот же критик заявляет: „Тем не менее, однако для целей романа фигура и характер Смердякова выдержаны удивительно, даже до мелочей". наконец, Петерсен признает, что несмотря на отсутствие „земной плоти и ясного облика" фигура Смердякова сохраняет „значительную степень понятности". Этой же двойственностью полон и отзыв Андреевского. Останавливая свое внимание на исключительных чертах характера Смердякова, Андреевский заключает: „Конечно, все это придуманное, и едва ли Достоевский встречал Смердякова в жизни. Смердяков становится для нас вполне фантастическим и, однако же, благодаря могуществу писателя,—вполне живым лицом".

Расшифровка этих двух критических отзывов должна привести нас к соответствующим выводам. Дело в том, что Достоевский в наиболее главных своих художественных достижениях не является реалистом в социально-бытовом смысле. Он близок к реализму шекспировского типа, т. е. психологическому. Что писатель сам понимал такую особенность своих творений, об этом свидетельствует его достаточно известная запись: „Меня зовут психологом: это неправда, я лишь реалист в высшем смысле, т. е. изображаю все глубины души человеческой". Вот на этой основе и необходимо подойти к образу Смердякова. Он не укладывается в социально-бытовые рамки, но не лишен правды психологической. Впрочем, один из новейших историков литературы—Г. Горбачев, в своей интересной книге „Капитализм и русская литература" делает попытку прикрепить образ Смердякова к определенной социально-бытовой среде. По его мнению Смердяков это—психологический портрет идущего из народной массы героя первоначального накопления, „чумазого", ярко описанного в социальной его обстановке Салтыковым и Гл. Успенским—нового буржуа, возникающего на фоне разложения натурально-хозяйственного патриархального быта. (Г. Горбачев. Капитализм и русская литература, изд. 2-е, стр. 133).

Эту попытку придать социально-бытовые черты Смердякову можно принять только в ограничительном смысле. „Чумазый", вышедший из народной массы и ставший на путь накопления, действительно имеет в себе многие черты, присущие Смердя-

кову. Но образ, созданный Достоевским, ведет нас к необходимости познать более широкий и сложный социально-психологический комплекс явлений, связанный с именем Смердякова. С другой стороны Горбачев прав, когда говорит, что „Смердяков по Достоевскому — прообраз тех отщепенцев народных, которые одни могут воспринять антихристово учение безбожия и нравственного нигилизма".

Все большие произведения такого писателя, как Достоевский, невозможно понять достаточно широко вне связи их с его идеологией. Являясь представителем той части интеллигенции, которая отказалась от идей борьбы за дальнейшее социальное и политическое раскрепощение страны, Достоевский уверовал в своеобразие исторических судеб России, связанных, по его мнению, с сохранением православия и царской власти. Правда, Достоевский мечтал о единении царя с народом и под конец жизни даже скорбел о том, что власть „что-то уже очень долго не верит" своему народу, но все же впереди перед писателем маячил идеал „Земского собора", на котором народ должен „царю всю правду сказать". Монархия в его понимании превращалась в своеобразную утопию — в демократический цезаризм, при котором надо будет „непременно и неотложно обложить налогом высшие богатые классы и тем снять тягость с бедного класса". Народная масса в целом, и прежде всего крестьянство, мыслилось Достоевским как исконно преданная не только царю, но и православию. Отпадение от русского бога, т. е. от православия, по его мнению, есть начало явно антинародное. Рабочий западно-европейский социализм и атеизм—есть явления органически слитые между собой.

Все эти достаточно известные элементы мировоззрения Достоевского пронизывают не только его „Дневник писателя", но и его большие романы.

Это не исключает того обстоятельства, что Достоевский никогда не мог избавиться от горнила сомнений, так ярко выраженных в знаменитом „бунте" Ивана Карамазова. Недаром в письме к неизвестной нам корреспондентке Достоевский как раз в один из месяцев появления последнего романа, говорит: „Вот и поэтому вы мне родная, потому что это раздвоение в Вас точь-в-точь, как и во мне, и всю жизнь во мне

было". Но здесь же Достоевский советует предаться обетам Христа—„и мука от этой двойственности сильно смягчается".

Герои „Братьев Карамазовых" на все лады и настойчиво повторяют излюбленное положение писателя: нет бога, нет и преступления. Некоторым персонажам писателя знакомо то утверждение представителей атеистического социализма, по которому предполагается, что человечество, освобожденное от власти религии, постарается опереться на свои собственные творческие силы. Но им кажется, что сама общечеловеческая солидарность, о которой мечтают социалисты, явится лишь как результат великой грусти людей, утративших веру в бога. Эту своеобразную мысль развивает, как известно, отец Версилова в „Подростке". Но это еще в лучшем случае. Митя Карамазов, говоря о необходимости бога, на этот счет выражается гораздо резче: „Что, если прав Ракитин, что это идея искусственная в человечестве? Тогда, если его нет, то человек шеф земли, мироздания. Великолепно. Только как он будет добродетелен без бога то? Вопрос... Я все про это. Ибо кого же он будет тогда любить, человек то? Кому благодарен то будет, кому гимн то воспоет? Ракитин смеется. Ракитин говорит, что можно любить человечество и без бога. Ну, это сморчек сопливый может только так утверждать, а я понять не могу".

Сам индивидуалист, Достоевский всего за три года до смерти в письме к Озмидову заявляет о своем полном непостижении общественной морали без религиозной санкции. „Теперь представьте себе, что нет бога и бессмертия души (бессмертие души и бог—это все одно, одна и та же идея). Скажите: для чего мне тогда жить хорошо, делать добро, если я умру на земле совсем. Без бессмертия то ведь все дело в том, чтобы только достигнуть мой срок, а там хоть все гори. А если так, то почему мне (если я только надеюсь на мою ловкость и ум, чтобы не попасться закону) и не зарезать другого, не ограбить, не обворовать, или почему мне, если уже не резать, так прямо не жить на счет других, в одну свою утробу. Ведь я умру и все умрет, ничего не будет".

Итак отпадение от религиозных основ жизни ведет, по мнению Достоевского, на путь возможных преступлений. Тогда, „все позволено".

Подкрепившись необходимыми ему теоретическими предпосылками Ивана Карамазова, последовательный Смердяков вступает на путь преступной практики, знаменуя этим свое окончательное отъединение от народной массы. Такова схема Достоевского, облеченная в художественный образ.

Если взять образ Смердякова со всеми его особенностями, исходя из указанной нами идеологии писатель, то строго говоря Смердяков не будет образом обобщающего характера, ибо индивидуалист Достоевский стремится в некоторых образах романа дать присущую ему отрицательную оценку революционных и рационалистических идей семидесятников. Этой последней задаче целиком служит образ семинариста Ракитина. Но это же отрицательное отношение Достоевского ко многим неприемлемым для него идеям вскрывается местами в поучениях старца Зосимы и даже в словах Великого Инквизитора.

Являясь сторонником старых устоев и противником революционной борьбы, писатель, повидимому, готов зачислить в Смердяковы всех выходцев из народной массы, отошедших от старых верований и примкнувших к лагерю революционеров. В главе „За коньячком" диалог между отцом Карамазовым и Иваном принимает такой характер, что видно резко отрицательное отношение Ивана к будущей возможной русской революции. При этом презрение Ивана Карамазова к Смердякову принимает оттенок барского высокомерия: „Уважать меня вздумал; этот лакей и хам. Передовое мясо, впрочем, когда срок наступит.—Передовое?—вопрошает отец.—Будут другие и получше, но будут и такие. Сперва будут такие, а за ними получше". После этих загадочных слов следует опять вопрос отца Карамазова: „А когда срок наступит?"—Тогда Иван отвечает словами более ясными: „Загорится ракета, да и не догорит, может быть. Народ этих бульонщиков пока не очень то любит слушать".

Здесь явно прорывается тенденция автора романа „Бесы", враждебного перевороту и готового проклясть всех примкнувших к лагерю революционеров. И дополняется эта тенденция тем местом романа „Братья Карамазовы", где Достоевский подчеркивает такие якобы отрицательные стороны своего персонажа, которые с нашей точки зрения являются совсем не плохими. Будучи сторонником веры в хри-

стианскую догматику, Достоевский стремится изобразить отрицательными чертами рационализм Смердякова. Григорий выучил его грамоте и когда минуло ему лет двенадцать, стал учить священной истории. Но дело кончилось тотчас же ничем. Как то однажды, всего только на втором или третьем уроке, мальчик вдруг усмехнулся.—Чего ты?—спросил Григорий, грозно выглядывая на него из под очков—„Ничего-с. Свет создал господь бог в первый день, а солнце, луну и звезды на четвертый день. Откуда же свет то сиял в первый день?"—Григорий остолбенел. Мальчик насмешливо глядел на учителя. Даже во взгляде его было что-то высокомерное. Григорий не выдержал. „А вот откуда"—крикнул он и неистово ударил ученика по щеке. Мальчик вынес пощечину, не выразив ни слова, но забился опять в угол на несколько дней". Вся эта сцена, совсем не порочащая Смердякова, подается Достоевским в общем комплексе отрицательных черт этого персонажа романа.

Но из этой же главы мы впервые знакомимся уже с существенными для нас чертами облика Смердякова. „Человек еще молодой, всего лет двадцати четырех, он был страшно нелюдим и молчалив. Не то, чтобы дик или чего нибудь стыдился, нет, характером он был, напротив, надменен и как-будто всех презирал". Эти черты замкнутости и отъединения от людей роднят Смердякова со многими другими героями Достоевского, но здесь этот резко выраженный индивидуализм должен привести не к своеобразному разрешению вопросов общего характера, а к самому оголенному утверждению своего, и только своего, права на материальное довольство жизнью. В борьбе за это право надо быть вооруженным до зубов и совершенно равнодушным к чужему страданию вообще. И мы видим, что Смердяков некоторыми своими чертами является как бы подготовленным для такой роли. „В детстве он очень любил вешать кошек и потом хоронить их с церемонией. Он надевал для этого простыню, что составляло в роде как бы ризы, и пел, и будто кадил".

Замкнутость Смердякова настойчиво подчеркивается Достоевским. Даже пребывание в Москве не изменило в этом отношении Смердякова. „В ученьи он пробыл несколько лет и воротился сильно переменившись лицом. Он вдруг как-то необычайно постарел, совсем даже несоразмерно с возрастом

сморщился, пожелтел, стал походить на скопца. Нравственно же воротился почти тем же самым, как и до отъезда в Москву: все также был нелюдим и ни в чьем обществе не ощущал ни малейшей надобности". При этом в обстановке большого города Смердяков не питал никакого интереса к каким-либо духовным ценностям жизни. Театр не произвел на него ни малейшего впечатления. Он был в нем один раз, но „молча и с неудовольствием воротился". Вместо этого он приобрел исключительное стремление к чисто внешней культуре. „Зато прибыл к нам из Москвы в хорошем платье, в чистом сюртуке и белье, очень тщательно вычищал сам щеткой свое платье неизменно по два раза в день, а сапоги свои опойковые, щегольские, ужасно любил чистить особенною английскою ваксою так, чтобы они сверкали, как зеркало". Все жалованье он употреблял „чуть ли не в целости на платье, на помаду, на духи и проч.".

Элементы Смердяковского миросозерцания впервые вскрываются в главе под названием „Котроверза", где происходит разговор между отцом Карамазовым и Смердяковым по поводу одного замученного в плену на азиатской границе солдата. Этот разговор ведется в присутствии старого Григория, Алеши и Ивана Карамазова.

Но прежде, чем перейти к этой главе романа, необходимо коснуться вообще отношения самого Достоевского к истории с замученным в плену русским солдатом. Эта история перекочевала в роман из „Дневника писателя" за 1877 г., где ей отводится особая глава „Фома Данилов, замученный русский герой". Первоначально это сообщение было напечатано в „Русском Инвалиде". Унтер-офицер Фома Данилов был умервщлен кипчаками, после больших истязаний, 21 янв. 1875 г. в Маргелане за то, что не хотел перейти к ним на службу и в магометанство. Достоевский восторженно отмечает: „Сам хан обещал ему помилование, награду и честь, если отречься от Христа. Данилов отвечал, что изменить он кресту не может и как царский поданный, хотя и в плену, должен исполнить к царю и христианству свою обязанность". Романтико-реакционная идея Достоевского о народе-богоносце и приводит его к тому, что он видит в погибшем унтер-офицере Фоме Данилове выразителя идеалов русского народа, т. е. прежде всего крестьянства.

Но так как радикальная журналистика того времени была не особенно склонна восторгаться подвигом Фомы Данилова за веру и царя, то Достоевскому пришлось „для полного беспристрастия" несколько усложнить свою аргументацию при возвеличении поступка патриотически настроенного солдата. В этой статье писатель в конце говорит: „Тут даже самые ожесточенные спорщики на счет „ретроградства" идеалов народных не могут иметь никакого слова, ибо дело вовсе уже не в том: ретроградеи идеал или нет. А лишь в способности проявления величайшей воли ради подвига великодушия". Такая широкая постановка вопроса была более правильной, ибо действительно, как бы не относиться к идеалам Фомы Данилова, считать ли их примитивными или нет,—самый характер защиты своих взглядов может свидетельствовать о нравственной силе человека.

Подходя именно с этой стороны, Достоевский и стремится в Смердякове показать как раз обратное начало: полный отказ от какого-либо отстаивания своих убеждений. Смердяков сторонник грубо материального приспособления к жизни. Минуем все рассуждения Смердякова, где он выступает таким ловким казуистом, утверждающим, что если бог может карать даже за помышления, то следовательно с отлученного человека нечего и спрашивать, ибо ему уже и отрекаться не от чего. Сосредоточим наше внимание на тех его словах, где он обосновывает свой моральный нигилизм. Смердяков считает вполне нормальным такое положение, когда, стремясь к личному чисто животному самосохранению и удобствам, человек отказывается от своих верований: „Да в этакую минуту не только сумление может найти, но даже от страха и самого рассудка решиться можно, так что и рассуждать то будет совсем невозможно. А стало быть, чем я тут выйду особенно виноват, если, не видя ни там, ни тут своей выгоды, ни награды, хоть кожу то, по крайней мере, свою сберегу".

Дальнейшее раскрытие морального облика Смердякова дается в главе „Смердяков с гитарой", где Достоевский изображает его поющим нелепую лакейскую песню, призванную вскрыть убожество восприятий этого персонажа. Плоскость его умственных и эстетических интересов вскрывается в такой фразе: „Это чтобы стихи-с, то это существенный вздор-с.

Рассудите сами, кто же на свете в рифму говорит. И если бы мы стали все в рифму говорить, хотя бы даже по приказанию начальства, то много ли бы мы насказали? Стихи не дело, Марья Кондратьевна". Но творческая интуиция Достоевского все время переплетается с заданиями идеологического характера. По заданию Смердяков должен быть отщепенцем, окончательно оторвавшимся от народной почвы, а потому, высказываясь о событиях 12 года, он замечает: „Хорошо, кабы нас тогда покорили эти самые французы: умная нация покорила бы весьма глупую-с и присоединила к себе. Совсем даже были бы другие порядки". С этой же целью Достоевский наделяет Смердякова презрением к народу: „Наш подлец в своей нищете смердит, и ничего в этом дурного не находит. Русский народ надо пороть-с, как правильно говорил вчера Федор Павлович, хотя и сумасшедший он человек, со всеми своими детьми-с".

Для более законченного понимания облика Смердякова очень важным является то место его разговора с Марьей Кондратьевной, где отчетливо видно свойственное ему ощущение социального неравенства. Оно вскрывается в словах Смердякова по адресу Дмитрия Карамазова: „Дмитрий Федорович голоштанник-с, а вызови он на дуэль первейшего графского сына и тот с ним пойдет-с, а чем он лучше меня-с? Потому что он не в пример меня глупее. Сколько денег просвистал без всякого употребления-с". Но это чувство возмущения связано у него лишь с жаждой личного обогащения: „Я положим только бульонщик, но я, при счастье, могу в Москве кафе-ресторан открыть на Петровке".

Таким образом ощущение общественного неравенства вовсе не ведет Смердякова к признанию необходимости коллективной борьбы обездоленных. Иван Карамазов был не прав, презрительно зачисляя за общую скобку „передового мяса" и Смердякова. В том же разговоре с Марьей Кондратьевной Смердяков говорит: „Они меня считают, что я бунтовать могу; это они ошибаются-с. Была бы в кармане моем такая сумма и меня бы здесь давно не было". Здесь Достоевский уже вплотную подходит не к затуманенной, а истинной сущности Смердякова.

Желая резче подчеркнуть отмеченное нами выше шкурничество Смердякова, Достоевский даже впадает в некоторую

утрировку. В том же разговоре Смердяков говорит о дуэли: „Хорошо, коли сам наводит, а коли ему самому в самое рыло наводят, так оно тогда самое глупое чувство-с. Убежите с места, Марья Кондратьевна". Это представление об облике Смердякова дополняется в романе высказыванием других персонажей. Дмитрию Карамазову Смердяков кажется „совокуплением всех трусостей" в мире вместе взятых.

Теперь остановимся на тех страницах романа, где Достоевский вскрывает характер взаимоотношений между Иваном Карамазовым и Смердяковым. Эти страницы нам необходимы сейчас главным образом для постижения образа Смердякова. Глава под названием „Пока еще не очень ясная" почти вся состоящая из диалога между Иваном и Смердяковым, тонкими намеками загадочно подготовляет читателя к предстоящей драме. Но прежде всего остановимся на чрезвычайно важном вступлении к этому диалогу, где говорится о влиянии философских взглядов Ивана на Смердякова. В общем содержание этих бесед скрыто от читателя. Сказано только, что „Иван Федорович принял было в Смердякове какое-то особенное участие, нашел его даже очень оригинальным. Сам приучил его говорить с собою, всегда, однако, дивясь некоторой безтолковости или, лучше сказать, некоторому беспокойству его ума и не понимая, что такое „этого созерцателя" могло бы так постоянно и неотвязно беспокоить". Все же при внимательном изучении этого места романа, мне кажется, можно установить следующее: Смердякова мало интересовали вопросы отвлеченно-философские; Иван понял, что все это для Смердякова предмет хотя и любопытный, но совершенно третьестепенный и что „ему надо чего-то совсем другого". Этим другим были для Смердякова практические выводы из некоторых теоретических предпосылок. Эти выводы приводили к праву его, Смердякова, на дерзание, дабы устранить вопиющую несправедливость материального неравенства, хотя бы лишь исключительно по отношению к самому себе. Это и приводит в оторопь Ивана Карамазова. В Смердякове, повествует Достоевский, „так или этак, но, во всяком случае, начало высказываться и обличаться самолюбие необъятное и при том самолюбие оскорбленное. Ивану Федоровичу это очень не понравилось. С этого и началось его отвращение". Для того,

чтобы получить теоретическое обоснование своим стремлениям убить отца Карамазова, Смердяков все выспрашивал, задавал какие-то косвенные, о евидно надуманные вопросы, но для чего— не объяснял того и обыкновенно в самую горячую минуту своих же расспросов вдруг умолкал или переходил совсем на другое".

Портретная обрисовка Смердякова в этой главе, состоящей из продолжительного диалога, дается все время в движении. Это необходимо для показа того нервного напряжения, в котором находился Смердяков, уже готовый к убийству.

Не станем подробно останавливаться на тех достаточно памятных страницах, где происходят три свидания Ивана Карамазова с Смердяковым после убийства отца. Здесь Достоевский неуклонно направляет наше внимание на то, что Иван Карамазов должен взять на себя часть моральной ответственности за убийство его отца Смердяковым. „Вы убили, вы главный убивец и есть, а я только приспешником был, слугою Личардой верным и по слову вашему дело это и совершил" — настойчиво твердил Смердяков. И в этом сказывается явная идеологическая направленность Достоевского: интеллигент Карамазов, соблазнивший одного из „малых сих", должен испытывать сильные нравственные муки. Эти душевные терзания Карамазова являются как бы его искуплением, а потому весь образ Ивана выдержан в намеченном плане, как образ искателя смысла жизни.

Но с другой стороны мы помним, что по замыслу Достоевского Смердяков, независимо от Ивана, был как бы подготовлен для убийства отца Карамазова. Вспомним еще раз, что Смердякова интересовали лишь нужные ему практические выводы из отвлеченных рассуждений Ивана.

Смердяков рисуется как исчадие ада. Презрение к Смердякову Карамазова („этакая тварь, да еще в очках") дополняется презрением самого писателя. Достоевский говорит о том, как „злобно сверкнули" глаза Смердякова. В самом голосе лакея Карамазовых писатель отмечает „наглое и вызывающее". Когда Смердяков молчит, то продолжает „все тем же наглым взглядом" осматривать Ивана. Достоевский отмечает, что всего более Ивана возмущает „настойчиво наглый тон, от которого упорно не хотел отступить Смердяков".

Из главы о третьем и последним свидании Ивана Карамазова с Смердяковым мы узнаем о всем плане последнего.

Уверенный в молчаливом согласии Ивана на убийство отца, Смердяков рассчитывал не только на взятые из-за образа три тысячи, но и на дальнейшее вознаграждение со стороны Ивана, как одного из наследников после смерти отца. Но потрясенный развернувшимися событиями, Смердяков отдает деньги Ивану со словами, приводящими нас вновь к исходному пункту концепции Достоевского-моралиста: „Не надо мне их вовсе-с,— дрожащим голосом произнес Смердяков, махнув рукой. Была такая прежняя мысль-с, что с такими деньгами жить начну, в Москве, али пуще того за границей, такая мечта была-с, а пуще все потому, что все „позволено". Это вы вправду меня учили-с, ибо много вы мне тогда этого говорили: ибо коли бога безконечного нет, то и никакой добродетели, да и не надобно ее тогда вовсе. Это вы вправду. Так я и рассудил".

Но Смердяков отдает деньги вовсе не потому, что уверовал в бога, — об этом отчетливо говорит дальнейший диалог между ним и Иваном Карамазовым. Так почему же он это делает? На этот вопрос отвечает речь адвоката Фетюковича на суде, которая призвана Достоевским играть роль своеобразного комментария к изображенным событиям и персонажам. Здесь, при характеристике Смердякова, как бы подводятся итоги художественной обрисовке этого образа. На Фетюковича Смердяков произвел впечатление совершенно определенное, как „существо решительно злобное, непомерно честолюбивое, мстительное и злобно завистливое"... Россию он проклинал и над ней смеялся. Он мечтал уехать во Францию, с тем, чтобы переделаться во француза... Мне кажется, он никого не любил, кроме себя, уважал же себя до странности высоко. Просвещение видел в хорошем платье, в чистых манишках и вычищенных сапогах". Как видим, вся характеристика, данная Фетюковичем, совпадает с соответствующими текстами страниц романа. Фетюкович и дальше повторяет, что нам известно из признаний Смердякова Ивану Карамазову: в расстроенном и больном мозгу Смердякова созидается мысль—„страшная, но соблазнительная и неотразимо логическая: убить, взять три тысячи денег и свалить все потом на барченка". „Страшная жажда денег, добычи, могла захватить ему дух, вместе с соображениями о безнаказанности". И, наконец, переходя к самоубийству Смердякова, Фетюкович за-

мечает: „Раскаяние могло и не быть у самоубийцы, а было лишь отчаяние. Отчаяние и раскаяние—две вещи совершенно различные. Отчаяние может быть злобное и непримиримое, и самоубийца, накладывая на себя руки, в этот момент мог вдвойне ненавидеть тех, кому всю жизнь завидовал". Таковы публицистические комментарии Достоевского, облеченные в слова адвоката Фетюковича,—в речь, играющую в романе роль хора в древней трагедии.

Устраним все, что навеяно идеологическими устремлениями писателя и мешает глубокому объективному смыслу созданного типа и соберем теперь воедино все основные и существенные черты психологического облика Смердякова.

Достоевский ошибался, когда полагал, что без религиозной санкции немыслимо существование прочной общественной морали. При создании образа Смердякова, он и стремился художественно обосновать этот тезис. Но независимо от субъективных стремлений писателя образ Смердякова полон общественно-психологической правды.

Эту художественную истинность образа Смердякова можно понять особенно отчетливо, если мы переключим его универсальные черты в социально-бытовые рамки. В переходные эпохи, когда рушатся старые религиозные понятия о жизни, а новые идеи общечеловеческого братства трудящихся еще не проникли прочно в сознание известной части обездоленных представителей городского мещанства, тогда образуется моральный провал. Он характеризуется такими смердяковскими чертами: ощущение социальных противоречий жизни связывается со стремлением найти теоретическое обоснование своему чисто личному животному утверждению жизни, или чисто внешне принять любые по существу чуждые жадному мещанину идеи с тем, чтобы с помощью их притти к личному благополучию. При этом само приятие городской культуры носит чисто внешний примитивный характер, лишенный каких-либо одухотворяющих начал. Наконец, сама борьба за личные блага, насыщенная шкурническим отношением к жизни, принимает подчас жестокие формы, характерные для Смердякова, еще в детстве любившего вешать кошек.

Таким образом созданный Достоевским Смердяков, отрешенный от своих несущественных и привходящих элементов,

принадлежит к типам-символам, имеющим универсальное значение, подобно некоторым психологическим типам Шекспира, или, например отвлеченно взятому образу Грибоедовского Молчалина. Не надо конечно думать, что в каждом отдельном случае должны быть все элементы характерные для жуткого персонажа романа Достоевского; например, такая подробность, как презрение Смердякова к женщинам отнюдь не обязательна. Для определения смердяковщины важно установить наличие основных элементов, указанных нами выше. Салтыков в своих очерках эпохи семидесятых годов берет одну, но самую существенную сторону молчалинства: умеренность и аккуратность, порождающие способность выслушивать все самые возмутительные, нелепые требования и восклицания высокопоставленных держиморд и при этом „даже не шелохнуться, не улыбнуться". Само собой разумеется также, что если психологический тип универсального характера переключается в социально-бытовую обстановку, то это и значит, что надо искать не фабульных совпадений, а лишь психологически родственных. Тургенев изображает мелкого помещика Мартына Петровича Харлова, отдавшего двум дочерям свое небольшое имение. Изгнанный ими Харлов, в припадке гнева, пользуясь своей громадной физической силой, разнес в щепки свою бывшую усадьбу и сам погиб под ее развалинами. И если Евлампия, одна из раскаившихся дочерей помещика Харлова, совсем не напоминает Корделию, то все же Тургенев был вправе назвать свой рассказ „Степной король Лир". Купеческая жена Катерина Львовна Измайлова в рассказе Лескова сходится с опытным ловеласом работником Сергеем и боясь потерять его любовь, вступает на путь преступлений, каждое из которых является жутким неотвратимым звеном. Сначала она отравила свекора, потом совместно с Сергеем убила своего мужа, и затем, дабы отстоять оставшееся достояние от наследника, она вместе со своим любовником задушила подушкой больного мальчика, племянника покойного мужа. Разоблаченная любовная пара получает каторгу с предварительными ударами плетью. И несмотря на то, что шекспировская героиня вступает на путь преступлений по другому мотиву, т. е. охваченная стремлением к власти, все же Лесков имел основание назвать свой очерк „Леди Макбет Мценского уезда".

По наличию трагического начала в своем творчестве Достоевский равен Шекспиру. Смердяков, переключенный в социально-бытовые рамки нашей современности, оказывается до жути реальной фигурой, мешающей самым фактом бытия своего великому делу социалистического строительства. В художественной литературе последнего десятилетия мы имеем одно интересное произведение беллетристики, в котором перед нами в новой обстановке встает фигура Смердякова. Я имею в виду повесть Анны Караваевой „Берега", вышедшую в 1925 г.

Конечно, мы берем эту повесть, прекрасно учитывая дистанцию между гениальным романом Достоевского и рядовым произведением современной беллетристики, точно также как и дистанцию между упомянутым нами рассказом Лескова и имеющей мировое значение трагедией Шекспира.

В повести талантливой писательницы—бывший лакей господ Перебоевых. Здесь даже профессиональное совпадение со Смердяковым, хотя оно разумеется не является обязательным. Выдержанная в плане социально-бытовом, повесть Караваевой показывает особенности обстановки жизни заводчика Перебоева и на этом фоне дает жалкую приниженность лакея Андрюшки Сушкова. Красивый юноша приглянулся дочке Перебоева—молодой вдове. Она делает его своим любовником до тех пор, пока он ей не надоел. Истощенный, потерявший здоровье от плохого питания, он копит ненависть против своих господ. Во время вечеринки у Перебоева он нарочно пролил на платье распутной дочке Перебоева соус, а затем „захлебываясь и топая ногами, возненавидя всех до приступа бешенства, выкрикивал хлесткие, безобразные, дикие, глумливые слова. Его тащили, толкали, „били по лицу". Февральская революция через несколько месяцев освобождает его из тюрьмы, а в октябрьские дни Андрей попадает на службу в реквизиционную комиссию. Караваева с большой яркостью изображает все его упоение местью, когда он попадает в дом Перебоевых, уже в качестве представителя власти. Ненависть Андрея к своим бывшим господам оправдана вынесенными им муками и унижениями. Но она не ведет Андрея на путь истинного понимания народных общегосударственных интересов. И вместо представителя революционной законности, мы видим жадного мещанина Смер-

дякова, для которого реквизиция дорогих вещей является средством личного обогащения. Когда он принес своей любовнице драгоценности, то „Зойка охватила обеими руками драгоценную кучу на лоскутном одеяле". Но ее охватывает страх, который Андрей и рассеивает такими соображениями смердяковского характера: „Зоеночка... а... Да ведь собаки-то эти откуда это все получали? Наше ведь грабили, наше... Глупенькая ты, Зоеночка. А революция-то для кого пришла? Для нас ведь, да. Я у сволочей этих с ребячьих лет жил, ни копейки в руках не видел... Могу я свое получить, а? Могу. Революция то для кого, спрашиваю. Должен ли через себя переступать? Она меня из ямы вытащила... Что же мне и быть при ней пасынком мачехи? Эх ты". И после каждой реквизиции росло богатство этой жадной взаимно влюбленной пары.

Развитие гражданской войны и мобилизация отрывает его от любовного уюта. Но и будучи в красноармейском отряде, он мысленно подсчитывает награбленное добро, „сколько осталось там, в шкатулочке под кроватью". Ну, проела кое что Зойка, а часть то уж осталась, должна остаться... И в медовом дыхании цветов и земли, зажмуря глаза Андрей рисует себе картину своего будущего мещанского уюта. При чем это представление о своей предстоящей жизни сочетается у новейшего Смердякова с знакомой нам тягой к чисто внешнему блеску: „Все представлял себя в военном, вот как сейчас, только еще бравее, осанистее, в лаковых сапогах, в ярко зеленой богатырке на голове и чтобы красная звезда была обведена золотым шнуром".

Но вот гражданская война окончена, начинается „нэп". Измученным, с хромой ногой возвращается Андрей Сушков обратно в свои палестины. И здесь Зойка, уже нашедшая себе другого мужа и завладевшая его сокровищами, безжалостно изгоняет ненужного ей человека, прекрасно понимая, что жаловаться Андрей не посмеет. В утешение себе новый Смердяков может только сказать ей на прощание длинную, безобразную фразу, сказать четко, смакуя каждый звук.

Озлобленный, полный ненависти на всех, обуреваемый завистью ко всем выше его стоящим, он тянет свою лямку сначала табельщиком на заводе, потом рабочим на электрической станции, наконец, дубильщиком кожевенного завода,

все время оставаясь замкнутым и проклиная сложившееся для него положение вещей. Только раз „счастье" вновь улыбнулось ему, когда по протекции Сушков попадает помощником следователя по делам облав. И когда во время облав по выходе из театра в его лапы попадает муж Зойки, то жажда злой мести радостно охватывает его. Но и эта карта оказалась бита. Его с позором выгоняют из учреждения со словами: „нам твоих плевков не надо".

Опускаясь все ниже и теряя окончательно надежду выкарабкаться на поверхность мещанского довольства, он делает попытку убить Перебоева, бывшего своего барина, ставшего арендатором частником. В самый разгар судебного процесса над ним, полный отчаяния, Андрей Сушков кончает самоубийством—вешается в своей тюремной камере.

Некоторой антитезой к нарисованному Караваевой образу озлобленного неудачника является образ другого персонажа повести — стойкого борца за революцию Огнева, который из полуграмотного парня превратился в одного из представителей рабочей интеллигенции. Огнев знает, что „революция вербует себе работников из класса угнетенных"... Но он знает и нечто другое, очень важное: „униженному мало быть таковым, мало. Надо, чтобы он весомость, понимаешь, имел— волю, способность, жажду борьбы, умение расти вместе с жизнью". И то обстоятельство, что Андрей Сушков, эта новая разновидность Смердякова, участвовал в гражданской войне, Огнева не смущает. По его мнению эта была „отдушина для накопленной ненависти, неудачливости, затоптанного самолюбия".

Конечно, литература никогда не может покрыть многообразия жизни. И то, что мы имеем в художественном оформлении Анны Караваевой, может быть дополнено целым рядом материалов, почерпнутых, например, из некоторых судебных процессов. Одна из сущностей смердяковщины заключается в том, чтобы даже идеи великого коммунистического братства приспособить для обоснования самых низменных своих побуждений, мобилизовав для этого всю привычную фразеологию.

Таковы те явления, которые нашли свою гениальную формулировку в образе Смердякова, созданном великим художником слова.

И. Кубиков.

„Я" И „ОНО" В ТВОРЧЕСТВЕ ДОСТОЕВСКОГО

Чтобы с первых шагов дать ясное представление читателю о замысле моей работы, я хочу заранее сформулировать тот подход и то понимание Достоевского, которое легло в основание настоящей работы и которое может показаться необычным. Прежде всего,— есть ли это желание подойти к Достоевскому по Фрейду? И да, и нет. Физиологические схемы Фрейда я отвергаю. Фрейд для меня ценен прежде всего, поскольку он совершенно явственно обратил по существу внимание на то, что мы называем бессознательным или подсознательным. Мой „фрейдианский" подход к Достоевскому выразился прежде всего в том, что я ценю и выделяю у Достоевского уменье описывать глубины бессознательного человеческой души. Но это мне важно и существенно не само по себе. Данное обстоятельство уже отмечалось многими исследователями Достоевского и оно специально меня не интересует. Мне интересно это лишь постольку, поскольку здесь можно найти ключ к пониманию творчества Достоевского в целом. Именно: для Достоевского, с моей точки зрения, всякая фабула, всякий сюжет прежде всего — изображение единого сознания, объятого какой-нибудь единой мыслью, переживанием или катастрофой. Душа переживает трагедию тонкую и сложную. Как это изобразить? Достоевский не был ученым, не был „психологом", он был прежде всего художником. Он выдвигает свои оригинальные средства изобразительности. Он дробит изображение цельной души на части. Для полноты картины, для четкости анализа он распластывает единую стихию души. Он расчленяет, он распределяет всю полноту внутренней жизни между рядом лиц. Но эти лица — фрагменты единого целого. Если для всякого психолога, учитывающего фактор бессознательного, ясно, что в человеческой личности много разных слоев, что в нас есть

начало подсознательное, так сказать, безличное, которое можно назвать „оно" в противоположность „я", то это хорошо знал и, главное, чувствовал Достоевский. Эту сторону вопроса я излагаю в первой главе своей работы. Эта заинтересованность „подспудными силами", „темной стороной" человеческой личности и сделало то, что Достоевский поставил ударение на этом „бессознательном" не только в плоскости изображения отдельных характеров, не только в плоскости изображения отдельных личностей: Достоевский перенес эти схемы в самые произведения, применив их при развертывании замыслов и сюжетов своих романов. Их функцию можно понять только так,— иначе некоторые приемы Достоевского могут показаться прямо странными, неприемлемыми. Об этих приемах я говорю во 2-ой главе своей работы. Приемы эти могут быть объяснены только тем, что Достоевский был творцом своеобразных романов, где в центре стоит изображение судьбы единой, трагически настроенной души. Складки этой души персонифицированы и даны в виде отдельных личностей; но они — только иллюстрации к одной общей теме; это — отдельные аккорды симфонии единого сознания.

Для большей ясности изображения Достоевский, как художник, просто пользуется тем, что, например, воплотив „оно" (это подсознательное ядро) в каком-нибудь персонаже, он ставит эту стихию в более четкое отношение к тому, что мы называем „я". С этой точки зрения, Раскольников, напр., это—„я", Свидригайлов — его „оно"; Версилов-сын — некое „оно"; Версилов-отец—сознание этого „оно" в „я"; но это части единого сознания.

Как они объединены? Единой судьбой, единым, обычно трагическим, переживанием. Это переживание — личный вклад жизни самого автора, самого Достоевского. Это второй пункт моего совпадения с Фрейдом,—что автор во всяком глубинном произведении рассказывает прежде всего о себе, о своей судьбе. В дальнейшем я и рассматриваю самые крупные романы Достоевского с выдвинутых точек зрения.

В главе III я разбираю „Преступление и наказание" и „Идиота". IV глава посвящена „Бесам" и „Подростку". V глава трактует о „Братьях Карамазовых". В VI главе я подвожу итог.

Что же для меня Достоевский — психолог и только? Такую постановку вопроса следует отринуть в связи с вышеизложенным. И сам Достоевский ее отрицал. Достоевский находится в принципиально иной плоскости: это уже не описание индивидуальной души, это то, на чем развертывается вся фабула со всеми перипетиями. Это своеобразная творческая „конструкция", когда отдельные лица — лишь фрагменты единой душевной стихии, единого сознания. Психология, как таковая, тут уже остается в стороне.

Моя работа была прочтена в виде доклада в специальной комиссии по изучению творчества Достоевского при Академии Художественных Наук в 1924 году. С тех пор в литературе по Достоевскому, всё увеличивающейся, появился ряд подтверждений моей мысли. Я укажу лишь на одного автора.

С. Аскольдов в своей статье „Психология характеров у Достоевского" подчеркивает „семейственность" образов, выводимых Достоевским. Эта семейственность, по мнению Аскольдова, выражается в некотором единстве их духовного пути. „Все они как бы решают одну и ту же сложную жизненную задачу и выражают как бы отдельные стадии этого решения. В этом смысле основные образы романов Достоевского образуют довольно правильное рядоположение, в котором один пошел в каком-то отношении дальше другого... В этом смысле герои Достоевского несомненно друг друга дополняют и уясняют,— и уясняют не только друг друга, но и своего родоначальника, самого Достоевского. С этой точки зрения исследовать это духовное родство, обнаружить основной единый путь следования, как бы распределенный между отдельными лицами, представляется нам задачей весьма существенной и во всяком случае способствующей пониманию Достоевского в целом". (Достоевский, статьи и матер.; под ред. Долинина, II, 1924, стр. 6). И в другом месте Аскольдов говорит: „Духовные образы, созданные Достоевским, по крайней мере в его основных произведениях, едва ли правильно рассматривать вполне изолированно. В них гораздо более внутреннего родства чем у героев романов Тургенева, Толстого. Они как бы образуют одну духовную семью. Правда, при всей их семейственности, между ними приходится установить и очень существенные отличия. Далее, ни в одном образе не собрано всё то, что

так сказать, разбросано и выражено в отдельных представителях. Эту собранность всего в одном лице, и то с некоторыми ослаблениями отдельных особенностей, можно только подозревать в их духовном отце — самом Достоевском. В них он как бы воплощал отдельные стороны, иногда только таящиеся потенции самого себя". (Стр. 17).

Не только такого рода совпадения побуждают меня опубликовать мою работу. Книга фрейдианца Нейфельда о Достоевском, которой я пользовался в оригинале, за последнее время увидела свет в русском переводе. Но точка зрения Нейфельда — грубого использования сексуальных схем Фрейда. Для углубленного понимания механизма творчества нашего автора это вряд ли что может дать. В данном случае нужно весь вопрос перенести в иную плоскость, не физиологическую. Я и пытаюсь представить развертывание творчества Достоевского в плоскости овладения всем достоянием человеческого сознания и использования структуры „я" и „оно"; это средства изобразительности, которыми пользовался Достоевский при написании своих художественных произведений.

При анализе творчества какого-либо автора, при решении вопроса о том, какие черты и моменты художественных произведений этого писателя являются основными, определяющими всё остальное, важно понять личный интерес и уклон, личную заинтересованность автора в своем творчестве.

Индивидуальность писателя должна быть как-то придвинута, должна войти внутрь самого замысла; не учтя этого, легко будет свести формы исследуемых произведений к механическим связям и внешним соединениям, не почувствовав основного замысла, связанного с некоторым центральным внутренним порывом самого автора.

С этой точки зрения известная позиция, занятая Фрейдом и фрейдианской школой в вопросе художественного творчества, заслуживает внимания. Художник объективно владеет литературной манерой своего времени, стилем, разнообразием форм и пр.; но он ориентируется в замысле прежде всего своим собственным сознанием, своим опытом, своими пережитыми и

лично испытанными точками зрения. Однако, психологизм страдает крупным изъяном, который опорачивает всякое фрейдианское исследование экзотеричностью по отношению к предмету исследования; главное зло заключается в физиологических схемах, в элементарном, грубом и навязчивом сведении всего к сексуальной стороне вопроса. Здесь какой-то тупик.

Физиологическое обследование темперамента автора и своеобразный строй его поэтических форм — находятся в двух совершенно различных плоскостях. Нельзя настроить инструмент без соответствующего ключа (у фортепиано), и его не заменит самое точное знание физико-химических свойств струн данного инструмента. Сексуальная, физиологическая жизнь могла быть одинаковой у двух людей: один оказался творцом романов Достоевского, а другой — никем. Между тем мысли и рефлексии, точки зрения и понятия, желания и импульсы, фантазии и мечты, словом весь строй мышления и воображения автора не может стоять особняком от его творческого дела; подоплёка его мысли и жизни образов составляет центральное ядро его созданий. Тут личность и творчество связаны. Изучить стихии души автора — значит одновременно прощупать какую-то подкладку его произведений. Это conditio sine qua non для того вида творчества, где игра духовных сил стоит на первом плане в произведениях. Диапазон этих духовных сил особенно расширился, и знание внутренних сторон человеческой психики особенно углубилось с того момента, как бессознательная сфера психической жизни стала объектом конкретного изучения. Подсознательные, подспудные тайники нашего „я" должны быть реально учтены, иначе „я" будет абстрактною поверхностью без глубинных основ своего проявления. У личности есть свои глубокие корни. Эти корни живут своею собственною реальною жизнью, и эта жизнь проявляет себя. Всё это кажется загадочным еще доныне.

Не так давно вышла книга Бумке „Das Unterbevusstsein": автор в ней приходит к выводу, что никак нельзя доказать наличности подсознательного. Подсознательное все еще остается под знаком вопроса. Заслуга Фрейда стоит в обнаружении того, что при вскрытии жизни личности нельзя обойтись без бессознательного. Это - самоважнейший ингредиент психики; без него ничего не поймешь в душевной стихии. Уменьем

ориентироваться в этих подспудных, подпольных силах психического бытия и отличался Достоевский. Поэтому именно в отношении к нему фрейдовская позиция может вскрыть нечто весьма существенное.

В 1923 году был опубликован психоаналитический этюд о Достоевском Нейфельда „Dostojewski, Skizze zu seiner Psychoanalyse". К сожалению, наибольшая часть этой книги посвящена анализу с грубо сексуальной точки зрения. Это разумеется, очень характерно для практика психико-аналитика. По мнению Нейфельда всё творчество Достоевского возникло из того, что он ревновал свою мать к своему отцу. У него был типичный комплекс Эдипа. Ненавидя образ отца, он стремился как-нибудь затушить проявление этого навязчивого комплекса: он мечтал убить отца—отсюда его анализ преступления, отсюда фабула братьев Карамазовых, отсюда его ранний социализм и революционность — борьба против правительства, воплощающего образ отцовства. Но Достоевский всё время залечивал в себе этот сексуальный надрыв детства; он видел завершение страданий в наказании, в искуплении, во всепрощении. Каторга для него была сладостна. После этого подросток мог опять полюбить Версилова; Раскольников — принести покаяние в убийстве старухи-процентщицы; Алеша — подавить в себе карамазовщину Федора Павловича; сам Достоевский — преклониться перед самодержавием и православием; Достоевский — певец своей ранней сексуальной ненормальности. Всё это испещрено у Нейфельда разными подробностями физиологических наблюдений — тут и эротика рта, тут и испражнения и т. п.

Из такой установки никакого плодотворного принципа для анализа основ построения отдельных романов у Достоевского не получишь. Самое важное в данном разрезе—Достоевского, как психоаналитика—отодвинуто к концу; да и тут больше разговора о психозах и снах. Самое интересное упомянуто лишь вскользь: именно — уменье Достоевского подмечать скрытые двигатели жизни человеческой души, заставлять своих героев дышать и жить этой бессознательной стихией духа.

Впрочем, в одном случае Нейфельд подметил очень значительный факт — из „Вечного мужа". Сам Достоевский назвал соответствующую главу „Анализ". В рассказе одному из дей-

ствующих лиц — Павлу Павловичу приходится ухаживать за любовником своей покойной жены. Рана, нанесенная его противником, Вельчаниновым, осталась запрятанной у него в глубоких тайниках бессознательного. И вот, после тщательнейшего ухода за больным, Павел Павлович делает попытку зарезать спящего бритвой. Это покушение было неожиданным и для Вельчанинова и для самого Павла Павловича. Вельчанинов как бы анализом самого Достоевского вскрывает внутренние двигатели этого загадочного явления. Он думал так: „если уже решено, что он, Павел Павлович, стал меня резать нечаянно, то вспадала ли ему эта мысль на ум, хоть раз прежде, хотя бы в виде мечты в злобную минуту?" Он решил вопрос странно,—тем, что „Павел Павлович хотел его убить, но что мысль об убийстве ни разу не вспадала будущему убийце на ум". Короче: „Павел Павлович хотел убить, но не знал, что хочет убить". Это бессмысленно, но это так", думал Вельчанинов:—„Не места искать и не для Богаутова он приехал сюда— хотя и искал здесь места и забегал к Богаутову, и взбесился, когда тот помер;—Богаутова он презирал, как щепку. Он для меня сюда приехал и приехал с Лизой"...

„А ожидал ли я сам, что он... зарежет меня?" Он решил, что да, ожидал именно с той самой минуты, как увидел его в карете, за гробом Богаутова. „Я чего-то как бы стал ожидать... но, разумеется, не того, что он зарежет!"

„И неужели, неужели правда было всё то, что этот... сумасшедший натолковал мне вчера о своей ко мне любви, когда задрожал у него подбородок, и он стукал в грудь кулаком?"

„Гм! Он приехал сюда чтоб „обняться со мной и заплакать",— как он сам подлейшим образом выразился, то есть он ехал, чтоб зарезать меня, а думал, что едет „обняться и заплакать"[1])...

Итак, не место искать и не для Богаутова Павел Павлович приехал в Петербург, а ехал, чтоб зарезать Вельчанинова, думая, что едет обняться и заплакать. Не есть ли это отчетливейшее констатирование у Достоевского того, что мы назы-

---

[1]) Полн. Собр. Соч. Достоевского, изд. 7. 1904 г. Т. 4, стр. 446—447. Все дальнейшие цитаты делаются по тому же изданию.

ваем жизнью бессознательного или подсознательного, des Unterbewussten?

Не есть ли это, вместе с тем, фабула, и, так сказать, гвоздь всего рассказа? Но не будем пока забегать вперед. Сейчас нам нужны только факты. Этих фактов много. Они чрезвычайно характерны, когда Достоевский начинает описывать строй душевной жизни своих героев.

Как Павел Павлович сделал то, чего он действительно хотел, хотя не знал того, что ему хочется, так поступают и другие герои Достоевского. И в такой плоскости возможны догадки о том, что в сущности уже сам знаешь, этого не сознавая. Здесь — разные плоскости. Достоевский знает всю сложность конструкции душевных сил. Возьмем „Двойника". Господин Голядкин решил, что являться в департамент поздно: „Ведь вот уже половина десятого, да и к тому же он и болен, кто же скажет, что нет; и спина болит, кашель, насморк, да, наконец, нельзя итти, никак нельзя итти по этой погоде; можно заболеть, а потом и умереть; вообще, во всех подобных обстоятельствах крайне любил наш герой оправдывать себя в собственных глазах своих разными неотразимыми резонами и успокаивать таким образом вполне свою совесть". Но Достоевский хорошо знает, что всё может быть предопределено в другой плоскости сознания, всё может быть вполне предрешено в других слоях души, и тогда импульсу остается лишь прорвать пленку внешних мотивов и выйти вперед на намеченный путь без всяких сознательных рассуждений, минуя гладкую поверхность рассудочного сознания.

Достоевский кончает эпизод так: „Успокоив теперь вполне свою совесть, взялся он за трубку, набил ее и только что начал порядочно раскуривать, — быстро вскочил с дивана, трубку отбросил, живо умылся, обрился, пригладился, натянул на себя виц-мундир и всё прочее, захватил кое-какие бумаги и полетел в департамент"[1]).

Или еще — о том же Голядкине. В разгар преследований со стороны двойника г-н Голядкин решил ехать жаловаться начальству своего отделения Андрею Филипповичу. Он вышел на улицу, нанял извозчика и полетел к Андрею Филипповичу.

[1]) Т. I, стр. 161.

„Впрочем не лучше ли завтра"? Думал он, хватаясь за шнурок колокольчика у дверей квартиры начальника: „да и что же я скажу особенного? Особенного-то здесь нет ничего. Дело-то такое мизерное, плевое, т. е. почти плевое дело... Ведь вот оно как это всё, обстоятельство-то"... вдруг г-н Голядкин дернул за колокольчик; колокольчик зазвенел, изнутри послышались чьи-то шаги [1]).

Тоже внезапное проявление бессознательно принятого решения.

„Человек из подполья" также хорошо знает все эти колебания души, весь этот диапазон противоречивых решений. Вспомним знаменитую его месть. Офицер в биллиардной оскорбил его, взяв его за плечи, и молча переставил с одного места на другое. Человек из подполья годами мечтает о том, чтобы ему отомстить. Он пишет литературные обличения в „Отечественные Записки", он составляет письмо к своему противнику с предложением извиниться; наконец, он решает отомстить тем, чтобы не посторониться перед ним при прогулке на Невском. Нужно для этого столкнуться так, чтобы не уступить противнику, заставить его почувствовать, что он на одной ноге с ним. Чтобы это столкновение произошло, чтобы отомстить за обиду, пришлось осуществить ряд сложных приготовлений. Покупаются перчатки, шляпа, приготовляется хорошая рубашка с запонками, приводится в порядок шинель. Для этого пришлось взять взаймы денег у столоначальника. И вот, оказывается, после всех приготовлений всё же месть никак не может осуществиться, они никак не могут столкнуться. В самое последнее мгновение у „человека из подполья" не хватало духа и приходилось отлетать в сторону. Наконец, он решает не исполнять своего намерения и оставить всё втуне; и вот тогда, когда он в последний раз вышел на Невский с мыслью, что предположение оставлено, навсегда, тут-то он и решается неожиданно и выполняет свой-казалось бы, оставленный план [2]). Такая обусловленность поступков составляет одну из основных черт характера „человека из подполья". Это проявляется повсюду и в мелочах Так, оскорбленный своими товарищами, сидя в ресторане, он

[1]) Стр. 192.
[2]) Т. III, стр. 350 — 355.

решает следующее: „Сейчас же, сию минуту встать из-за стола, взять шляпу и просто уйти, не говоря ни слова... Из презрения! А завтра хоть на дуэль. Подлецы! Ведь не семи же рублей мне жалеть. Пожалуй, подумают... Чорт возьми! Не жаль мне семи рублей! Сию минуту ухожу!.. Разумеется, я остался"...[1]) В этом разумеется тайна проникновенности острого взора Достоевского.

Или вот еще: „Да, конечно, бросить его! Ведь совсем уж пьян"!—с омерзением проговорил Трудолюбов.

„Никогда не прощу себе, что его записал",— проворчал опять Симонов.

„Вот теперь бы и пустить бутылкой во всех, подумал я, взял бутылку и... налил себе полный стакан[2]).

Всё это чрезвычайно характерно и для больших романов Достоевского. Раскольников ходит в тумане самых разнообразных и противоречивых бездн своего духа. Он постоянно неожиданно вспоминает то, чего как-будто не знает, и словно забывает основное. Так сам Раскольников недоумевает, зачем он повернул на Забалканский проспект? Как вдруг в одном из окон трактира видит Свидригайлова. Это страшно, до ужаса его поразило.

„Я к вам шел и вас отыскивал, начал Раскольников;— но почему теперь я вдруг поворотил на — ский проспект с Сенной? Я никогда сюда не поворачиваю и не захожу. Я поворачиваю с Сенной направо. Да и дорога к вам не сюда. Только поворотил, вот и вы! Это странно!"

—Зачем же вы прямо не скажете: это чудо!

— Потому, что это, может быть, только случай.

Далее же, в разговоре обстоятельства выясняются. Свидригайлов говорит: „И насчет чуда скажу вам, что, вы, кажется, эти последние два дня проспали. Я вам сам назначил этот трактир и никакого тут чуда не было, что вы прямо пришли; сам растолковал всю дорогу, рассказал место, где он стоит и часы, в которые можно меня здесь застать. Помните?"

— Забыл,— отвечал с удивлением Раскольников.

„Верю. Два раза я вам говорил. Адрес отчеканился у вас в памяти механически. Вы и повернули сюда механически,

[1]) Стр. 370.
[2]) Стр. 372.

а между тем строго по адресу, сами того не зная. Я, и говоря-то вам тогда, не надеялся, что вы меня поняли. Очень уж вы себя выдаете, Родион Романович. Да вот еще: я убежден, что в Петербурге много народу, ходя, говорят сами с собою. Это город полусумасшедших" [1]).

А ведь не есть ли это, прежде всего, стихия творчества самого Достоевского, эта атмосфера какого-то полусумасшествия? Это свойство человека говорить с самим собой? Но пока не будем заглядывать вперед. Продолжим собрание фактов и наблюдений.

В романе „Идиот" в знаменитой сцене у зеленой скамейки, где произошло свидание князя и Аглаи, князь под впечатлением эпизода с Ипполитом, рассказывает Аглае, что Ипполиту хотелось, чтобы Аглая прочла его исповедь. На расспросы со стороны Аглаи князь отвечает: „То-есть, это... как вам сказать? Это очень трудно сказать. Только ему наверно хотелось, чтобы вы его обступили и сказали ему, что его очень любят и уважают, и все бы стали его очень упрашивать остаться в живых. Очень может быть, что он вас имел всех больше в виду, потому что в такую минуту о вас упомянул... хоть пожалуй, и сам не знал, что имеет вас в виду".

„Этого уж я не понимаю совсем: имел в виду и не знал, что имел в виду. А, впрочем, я, кажется, понимаю" — добавляет Аглая [2]).

Достоевский это тоже, конечно, очень хорошо понимал и находил в диапазоне своего художественного дара те слова, которых не доставало в данном случае князю Мышкину.

Вспомним также последнюю сцену из „Идиота", когда после убийства Настасьи Филипповны, Рогожин и Мышкин бродят словно в тумане своих видений и образов. Кошмарная ночь проводится так, что Рогожин и Мышкин укладываются рядом с трупом Настасьи Филипповны. И это предумышленно. Мы читаем в романе: „Бормоча эти неясные слова, Рогожин начал стлать постели. Видно было, что он эти постели, может, еще утром про себя придумал" [3]).

---

[1]) Т. V. Стр. 418.
[2]) Т. VI стр. 413.
[3]) Стр. 587.

Перейдем к „Бесам". В трагическую ночь пожара и убийства, когда развязываются все узлы романа, герой его Ставрогин проводит эти часы с Лизой в Скворешниках. Ставрогин говорит, что он жизнью заплатил за свою новую надежду. „Своею или чужой?" спрашивает Лиза. „Что это значит?" — проговорил он, неожиданно смотря на нее, и добавляет: „если ты что-нибудь знаешь, Лиза, то клянусь, я не знаю и вовсе не о том сейчас говорил, говоря что жизнью заплатил"[1]). Ставрогин сам себя выдает; вернее — самому себе себя выдает. Он чувствует, что тут намек на зарезанную Лебядкину, хотя тут уже Лиза с своей стороны добавляет: „Я вас совсем не понимаю". После этого Ставрогин дает такую реплику: „Дурной сон и бред: мы говорили о двух разных вещах".

Когда же является Петр Степанович, стремящийся к тому, чтобы связать Ставрогина с Лизой, то он с изумлением узнает о просьбе Ставрогина увести Лизу к Маврикию Николаевичу. „Да неужто вправду уезжает? Отчего бы это могло произойти?—глуповато посмотрел Петр Степанович.—Догадалась как-нибудь, в эту ночь, что я вовсе ее не люблю... о чем, конечно, всегда знала"[2]).

То же и в „Подростке". Подросток характеризует своего отца, Версилова. Узнавши о трагедии своей сестры, Лизы, в связи с ее романом с князем, подросток восклицает: „Я не знаю, как это судят по теперешнему и каких ты мыслей, т. е. на счет меня, мамы, брата, отца. Знает Версилов?

— Мама ему ничего не говорила: он не спрашивает, верно, не хочет спрашивать.

— Знает, да не хочет знать, это — так, это на него похоже"[3]).

А о плутнях Стебелькова, который втянул в свои темные дела князя, тот отзывается так, — на вопрос о том, знал ли князь, для чего он давал в свое время письмо, князь отвечал „знал".

— Т. е., видите ли, и знал и не знал. Я смеялся, мне было весело. Я не о чем тогда не думал, тем более, что мне было

---

[1]) Т. VII стр. 459 — 460.
[2]) Стр. 466.
[3]) Т. VIII, стр. 277.

совсем не надо фальшивых акций и что я не собирался их делать... А, впрочем, почем вы знаете, может быть и я был фальшивый монетчик? Я не мог не знать, — я не маленький я знал, но мне было весело, и я помог подлецам каторжникам... И помог за деньги! Стало быть, и я фальшивый монетчик.

— О, вы преувеличиваете; вы виноваты, но вы преувеличиваете"[1]).

Еще один пример из „Подростка". Что верно относительно истины, знания, то характерно и для лжи. Когда Анна Андреевна хотела в отношении к подростку использовать то о чем ей нашептал Ламберт, то подросток дает такую характеристику: „О, я чувствовал, что она лжет (хоть и искренно, потому что лгать можно искренно)"[2]).

Всего нагляднее интересующие нас факты можно наблюдать в завершительном романе Достоевского, в „Братьях Карамазовых". Там даны при изображении подноготной души такие блестящие описания, что на них можно только указать: их нельзя пересказывать, их нужно перечитывать по подлиннику. Подспудные силы души и их значение в психике хорошо знает Зосима. В этом, конечно, и тайна его старчества. Когда маловерная дама, бестолковая г-жа Хохлакова, ведет свой бессвязный разговор со старцем, то Зосима с полуулыбкой бросает как бы вскользь, в связи с мечтами Хохлаковой о любви ко всему человечеству: „И то уж много и хорошо, что ум ваш мечтает об этом, а ни о чем ином. Нет, нет да невзначай и в самом деле сделаете какое-нибудь доброе дело"[3]).

Далее следует указать на всю главу „И на чистом воздухе", когда отец Илюши, после оскорбления со стороны Дмитрия Карамазова, оказывается, как-будто, готовым принять помощь через руки брата своего обидчика, и он начинает вслух мечтать о том, что можно сделать на эти двести рублей. Сцена вдруг обрывается тем, что штабс-капитан заявляет внезапно: „А не хотите ли я вам один фокусик сей-

---

[1]) Стр. 289.
[2]) Стр. 396.
[3]) Т. XII, стр. 92.

час покажу-с?" — и он начинает, как исступленный, топтать брошенные кредитки. Не оборачиваясь, он бросается бежать. Алеша глядел ему вслед с невыразимой грустью. О, он понимал, что тот до самого последнего мгновенья сам не знал, что скомкает и швырнет кредитки. В дальнейшем разговоре Алеши с Lise, Достоевский устами Алеши дает полный анализ душевного состояния штабс-капитана в продолжение всего разговора. И тут дважды подчеркивается та мысль, что штабс-капитан до последнего мгновенья не знал, что растопчет деньги, „но все-таки это предчувствовал, это уж непременно"[1]).

Наиболее яркое описание соответствующей душевной ситуации дано Достоевским при описании отношения Ивана Карамазова к Смердякову. Иван Карамазов испытывает вдруг тоску до тошноты; чего он хочет, он не в силах определить. Не думать разве... Иван Федорович попробовал было „не думать", но и тем не мог пособить. Главное, тем она была досадна, эта тоска, и тем раздражала, что имела какой-то случайный, совершенно внешний вид; это чувствовалось. Стояло или торчало где-то какое-то существо или предмет, в роде как торчит что-нибудь иногда перед глазом, и долго, за делом или в горячем разговоре, не замечаешь его, а между тем, видимо, раздражаешься, почти мучаешься, и, наконец-то, догадаешься отстранить негодный предмет, часто очень пустой и смешной, какую-нибудь вещь, забытую не на своем месте, платок, упавший на пол, книгу, не убранную в шкаф и пр. и пр. Наконец Иван Федорович, в самом скверном и раздраженном состоянии духа, достиг родительского дома, и вдруг, примерно, шагов за пятнадцать до калитки, взглянув на ворота, разом догадался о том, что его так мучило и тревожило. Увидевши на скамейке у ворот лакея Смердякова, Иван Федорович, с первого взгляда на него, понял, что и в душе его сидел лакей Смердяков и что именно этого-то человека и не может вынести его душа. В этих темных сумерках души происходит следующее: когда Смердяков встал вдруг со скамейки, то по одному этому жесту Иван Федорович в миг догадался, что тот желает иметь с ним разговор. Иван Федо-

[1]) Стр. 221 — 228.

рович остановился, и то, что он так вдруг остановился и не прошел мимо, как желал того еще минуту назад, озлило его до сотрясения. „Прочь, негодяй, какая я тебе компания, дурак", — полетело было с языка его, но к величайшему удивлению его слетело с языка совсем другое. Автоматизм у Ивана Карамазова идет дальше и захватывает его. Он вдруг совершенно неожиданно, садится на скамейку и начинает известный разговор со Смердяковым [1]).

Вся сила проникновения взора Достоевского заключается прежде всего в том, что он с поразительной глубиной постиг сущность внутренних двигателей души. Он влагает свои наблюдения в уста „человека из подполья". Тот рассказывает о своем приятеле, о котором добавляет: да и кому, кому он не приятель? У него излагается велеречиво и ясно, как именно надо ему поступить по законам рассудка и истины. С волнением и страстью будет говориться о настоящих нормальных человеческих интересах и действительном значении добродетели и — ровно через четверть часа, без всякого внезапного постороннего повода, а по чему-то такому внутреннему, что сильнее всех его интересов, — выкинет совершенно другое колено, т. е. явно пойдет против того, что сам и говорил: и против законов рассудка, и против собственной выгоды. Достоевский добавляет: предупрежу, что мой приятель лицо собирательное и потому только его одного винить как-то трудно. По мнению Достоевского человек всегда и везде, кто бы он ни был, любил действовать так, как хотел, а вовсе не так, как повелевали ему разум и выгода; хотеть же можно и против собственной выгоды, а иногда и положительно должно. Свое собственное вольное, свободное хотенье, свой собственный, хотя бы самый дикий каприз, своя фантазия, раздраженная иногда хотя бы даже до сумасшествия, — вот это-то всё и есть та самая, пропущенная, самая выгодная выгода, которая ни под какую классификацию не подходит и от которой все системы и теории постоянно разлетаются к чорту. Рассудок есть вещь хорошая — это бесспорно, но рассудок есть только рассудок и удовлетворяет только рассудочной способности человека, а хотение есть проявление всей жизни, т. е. всей человеческой

[1]) Стр. 282 — 284.

жизни, и с рассудком и со всеми почесываниями. И хоть жизнь наша в этом проявлении выходит зачастую дрянцо, но все-таки жизнь, а не одно только извлечение квадратного корня. Что значит рассудок? Рассудок знает только то, что успел узнать (иного, пожалуй, и никогда не узнает), а натура человека действует вся целиком, всем, что в ней есть, сознательно и бессознательно, и хоть врет, да живет. Повторяю вам в сотый раз, есть один только случай, только один, когда человек может нарочно, сознательно пожелать себе даже вредного, глупого, даже глупейшего, а именно, чтобы иметь право пожелать себе даже и глупейшего и не быть связанным обязанностью желать себе одного только умного. Может быть выгоднее всех выгод этот каприз даже и в таком случае, если приносит нам явный вред и противоречит самым здравым нашим заключениям о выгодах, — потому что во всяком случае сохраняет нам самое главное и самое дорогое, т. е. нашу личность и нашу индивидуальность. Человек, даже осыпанный всеми земными благами, утопающий с головой в счастье, может пожелать самого пагубного вздора, самой неэкономической бессмыслицы, единственно для того, чтобы ко всему этому положительному благоразумно примешать свой пагубный фантастический элемент. Именно свои фантастические мечты, свою пошлейшую глупость пожелает удержать за собой и единственно потому, чтобы самому себе подтвердить, что люди—всё еще люди, а не фортепианные клавиши. Всё сделает человек, чтобы настоять на своем, а в том случае, если средств у него не окажется,—выдумает разрушение и хаос, выдумает разные страдания и настоит таки на своем [1]). Мы видим, как Достоевский зорко высмотрел эти противоположные стихии души: с одной стороны—хотение, борьбу, фантастические мечты и бессознательные порывы, которые вечно нарушают противоположные начала рассудочности, взвешенности и завершенности. Доподлинная сила индивидуальной мощи лежит в подсознательном. Рассудочное „я" не есть центр жизни. Современный психоаналитик Гроддек [2]) считает что наше „я" в жизни проявляется преимущественно пассивно, что на самом деле в нас

[1]) Т. III, стр. 329—336.

[2]) Его „Das Buch vom Es". Inter. Psychoan. Verlag, 1923.

„живут" неизвестные силы, неподвластные нам. Эти области психического Гроддек обозначает словом „оно". Фрейд вслед за Гроддеком принимает эту терминологию. У него „я" олицетворяет то, что можно назвать разумом и рассудительностью в противоположность „оно", содержащему страсть. По отношению к „оно" — „я" подобно всаднику, который должен обуздать превосходящую силу лошади; разница лишь в том, что всадник пытается сделать это собственными силами, а „я" силами заимствованными. Сравнение можно продолжить дальше. Если всадник не хочет расстаться с лошадью, ему остается только вести ее туда, куда ей хочется; подобно этому и „я" превращает обыкновенно волю „оно" в действие, как-будто бы это было его собственной волей. По мнению Фрейда мы привыкли привносить социальную и этическую оценку так, что „я" оказывается во всем стоящим выше нашей бессознательной стихии. Это, однако, не верно. Прежде всего — даже тонкая трудная интеллектуальная работа, требующая напряженного размышления, может быть совершена, не доходя до сознания. Мало того, гораздо более парадоксально то, что приходиться считаться с бессознательным чувством, которое подлежит изживанию.

Можно заключить так: не только наиболее глубокое, но и более высокое в „я" может быть бессознательным [1]).

По мнению Вячеслава Иванова, Достоевский является последовательным поборником инстиктивно-творческого начала жизни и утвердителем его верховенства над началом рациональным[2]). Внутреннее „я" как бы переместило свое седалище в личности. В человеке невозрожденном так, как возрожден был Достоевский, его собственное „я" кажется спящим в каком-то лимбе, в оболочках и тканях, облегающих плод, носимый матерью во чреве. Средоточие сознания кажется у Достоевского иным, чем у других людей.

Продолжим мысль Иванова. В самом деле—центр тяжести переносится. Жизнь человека движется внутренними стихиями напряженнейших страстей. Эти страсти нельзя побороть отвне. Если их убить, наступит смерть. Всадник не укротит коня. Всадник сам поедет туда, куда его понесет конь. Силы должны

[1]) „Я" и „Оно". Стр. 20—24.
[2]) Борозды и межи, стр. 34.

будут сами задвигаться так, чтобы изнутри излучить гармонию. Эта-то гармония и свяжется тогда с рассудком. Только так изжито будет страдание, только так искуплено преступление, только так идиот станет действительно лучшим человеком в мире, только так укротятся силы хаоса и разрушения, только так беспорядочное семейство получит благообразие в жизни и грех отцеубийства не затормозит святости.

Однако, прежде чем положительно вскрыть те основные планы построений романов Достоевского, вне которых немыслимо представить себе отдельные стороны композиции; попробуем подойти к делу, применяя известное experimentum crucis. Если не иметь в виду того, что вся фабула движется между теми самобытными силами души, за которыми теперь закреплено название „я" и „оно", то как бы пришлось расценить отдельные приемы и средства изобразительности у Достоевского? Что получится, если подойти к романам Достоевского, как к реалистическим или quasi-натуралистическим, или даже, если того захочет исследователь, формально— с точки зрения комбинаций отдельных форм и элементов, которыми автор может композиционно владеть, распоряжаясь ими в целях произвольного и свободного их взаимооформления. Такие мерила будут ли соответствовать внутренней сущности романов Достоевского? Будут ли они имманентны его творчеству?

II

Для простоты возьмем две особенности всех произведений Достоевского. Прежде всего всякого читателя романов нашего автора поражает исключительное нагромождение лиц и событий. Все действующие персонажи, нужные для того, чтобы сюжет развернулся, как-то вдруг сразу оказываются вместе.

Достоевский даже словно не особенно стремится объяснить это. Он готов всё это отнести на долю простого случая. Возьмем пример. Как-будто бы именно такие случаи подталкивают Раскольникова на преступление. Он совершенно невзначай узнает, что старуха-процентщица ровно в семь часов останется одна дома. Он узнает это из случайного разговора на углу улицы. Достоевский пишет: Раскольников никак не мог понять и объяснить себе, почему он, усталый, измученный, которому

было бы всего выгоднее возвратиться домой самым кратчайшим и прямым путем, воротился домой через Сенную площадь, на которую ему было совсем лишнее итти. Крюк был небольшой, но, очевидно, совершенно ненужный. Конечно, десятки раз случалось ему возвращаться домой, не помня улиц, по которым он шел. Но зачем же, спрашивал он всегда, зачем же такая важная, такая решительная для него и в то же время такая в высшей степени случайная встреча на Сенной (по которой даже и итти ему было незачем), подошла как раз теперь к такому часу, к такой минуте в его жизни, именно к такому настроению его духа, и к таким именно обстоятельствам, при которых только и могла она, эта встреча, произвести самое решительное и самое окончательное действие на всю судьбу его? Точно тут нарочно поджидала его! [1])

И не только это одно. Тут случай надвигается на другой случай. В трактире у биллиарда Раскольников неожиданно получает новый толчок. Он подслушивает разговор студента с офицером, говорящих о бессмысленности и преступности существования старухи-процентщицы, только губящей чужие жизни. Разговор доходит до мыслей о целесообразности убийства старухи. Мы читаем в романе: „Раскольников был в чрезвычайном волнении. Конечно, всё это были самые обыкновенные и самые частые, не раз уже слышанные им, в других только формах и на другие темы, молодые разговоры и мысли. Но почему именно теперь пришлось ему выслушать именно такой разговор и такие мысли, когда в собственной голове его только что зародились т а к и е ж е т о ч н о м ы с л и? И почему именно сейчас, как только он вынес зародыш своей мысли от старухи, как раз и попадает он на разговор о старухе?.. Странным всегда казалось ему это совпадение. Этот ничтожный трактирный разговор имел чрезвычайное на него влияние при дальнейшем развитии дела: как-будто действительно было тут какое-то предопределение, указание" [2]).

Очень характерен в данном отношении и „Идиот". На первой же странице обнаруживается, что в одном из вагонов 3-го класса очутились друг против друга два важнейших пер-

[1]) Стр. 57.
[2]) Стр. 62–63.

сонажа всего романа: Мышкин и Рогожин. Достоевский прямо отмечает, что они, конечно, оба подивились бы, что случай так странно посадил их друг против друга, и сразу начинается описание первого громоздкого дня; Мышкин попадает к Епанчиным, устраивается на квартире у Гани Иволгина. Тут же обнаруживается отношение Гани к Аглае, Ивана Федоровича и Тоцкого к Настасье Филипповне; тут же врывается Рогожин и всё это завершается невероятными событиями на вечернем празднике дня рожденья Настасьи Филипповны, где ранее совершенно неизвестные друг другу лица вступают в сложные и роковые взаимоотношения друг с другом.

А „Бесы"? „Бесы" прямо начинаются с фразы: „Приступая к описанию недавних и столь с т р а н н ы х событий, происшедших в нашем доселе ничем не отличавшемся городе"...

Странное нагромождение событий друг на друга образуют целую гору неожиданостей. О том воскресении, в которое должна была решиться участь Степана Трофимовича, сам рассказчик отзывается так: это был день неожиданностей, день развязок прежнего и завязок нового, резких разъяснений и еще пущей путаницы [1]). В самом деле: тут по самым невероятным случайностям и совпадениям в гостиной Варвары Петровны оказываются: Лебядкина, ее брат, Лиза, приезжающая вслед за дочерью Прасковья Ивановна, Петр Степанович и Николай Всеволодович. Получается исключительная сутолка событий и взаимоотношений.

Полон непонятных совпадений и весь роман „Подросток". Подросток стремится застать дома Васина, но романисту нужно что-то совсем другое. И вот мы читаем в начале 8-й главы первой части: „так как, кроме того, был какой-то праздник, то я и предполагал, что застану его (Васина) наверно; не застав, расположился ждать, несмотря на то, что являлся к нему в первый раз". Затем подросток начинает рассуждать и приходит к заключению, что он желает свидания с Васиным по весьма низким, мстительным и себялюбивым мотивам. Далее мы читаем: „сознав всё это, я ощутил большую досаду; тем не менее не ушел, а остался, хоть и наверно знал, что досада моя каждые пять минут, будет только наростать". От

[1]) Стр. 134.

того, что подросток по совершенно неизвестным причинам остался в комнате Васина, совсем особый оборот получает весь эпизод Версилова с Олей, куда примешивается и Стебельков и сам подросток. Несколькими страницами ниже происходит следующая совершенно необъяснимая случайность.

В поисках за комнатой подросток проходит мимо технологического института, и ему почему-то приходит в голову мысль зайти к Татьяне Павловне. Мы читаем: „собственно предлогом зайти было всё то же письмо о наследстве, но непреодолимое мое побуждение зайти, конечно, имело другие причины, которых я впрочем не сумею и теперь разъяснить: тут была какая-то путаница в уме о „грудном ребенке", „об исключениях, входящих в общее правило". Хотелось ли мне рассказать, или порисоваться, или подраться, или даже заплакать,— не знаю, только я поднялся к Татьяне Павловне. Я был у ней доселе всего лишь один раз, в начале моего приезда из Москвы, по какому-то поручению от матери и, помню, зайдя и передав порученное, ушел через минуту, даже и не присев, а она и не попросила".

Неестественный характер разных случайностей продолжается. Почему-то кухарка молча впускает подростка; он почему-то ни о чем не спрашивает и молча предполагает, что Татьяна Павловна дома. Вдруг входит Татьяна Павловна с Екатериной Николаевной, и подросток подслушивает и узнает чрезвычайные для себя вещи и догадки [1]).

В другой части романа рассказывается о том, как подросток пошел пешком и ему уже на пути пришло в голову заглянуть во вчерашний трактир на канаве; как раз Версилов сидел на вчерашнем своем месте [2]).

Эти вдруг, как раз, не знаю почему, роковым образом, неожиданно, точно нарочно пестрят у Достоевского повсюду. Приведу последние примеры из „Братьев Карамазовых". Все разнообразные персонажи романа сразу оказываются вместе в небольшом городке Скотопригоньевске. Достоевский даже с какой-то небрежностью не хочет объяснять, как это всё случилось, почему собственно все действующие

[1]) Стр. 144—145.
[2]) Стр. 280.

лица оказываются в этом уездном городке. Об Иване Карамазове говорится: зачем приехал тогда к нам Иван Федорович,— я, помню, даже и тогда еще задавал себе этот вопрос с каким-то почти беспокойством [1]).

Правда, дальше даются кое-какие толкования. Достоевский пишет: только впоследствии объяснилось, что Иван Федорович приезжал отчасти по просьбе и по делам своего старшего брата Дмитрия Федоровича, но и из рассказа Дмитрия Алеше о своем отношении к Ивану в сущности мало что разъясняется [2]). После убийства Федора Павловича в ту же ночь власти арестовали Дмитрия Карамазова. Все лица сразу сосредоточиваются вместе словно по волшебному мановению. У исправника Макарова оказывается и земский врач Варвинский, и прокурор Ипполит Кириллович, и судебный следователь Николай Парфенович, недавно приехавший из Петербурга. И вот Перхотин, свидетель неистового поведения Дмитрия Карамазова, сразу находит всех нужных лиц вместе. Достоевский пишет: „потом у нас говорили и даже дивились тому, что все эти лица, как-будто нарочно, соединились в вечер „преступления" вместе в доме исполнительной власти".

Автор пытается объяснить, что это происходило вполне естественно. Тут пускается в ход болезнь зубов жены Ипполита Кирилловича, бежавшего от стонов супруги; тут же выясняется, что Николай Парфенович пришел из-за старшей девицы в доме, но всё же указывается, что этот приход был нечаянным. Словом — внешнего правдоподобия никакого [3]) Если расценивать все это нагромождение лиц и событий в романах Достоевского натуралистически, то всё оказывается в высшей степени неестественным. Если даже принять во внимание, что действительность художника вовсе не есть реальная действительность, то всё же нужно признать, что в романах должно быть некоторое имманентное правдоподобие. В данных же обстоятельствах никакого правдоподобия не оказывается. Если, наконец, занять ту позицию, которая является центральной у современных литературоведов: расценить все эти сов-

[1]) Стр. 20.
[2]) Стр. 126.
[3]) Стр. 477.

падения, как средства изобразительности, как искусственные формы, нарочито примененные автором в создании своих романов, то и тут вряд ли можно как-нибудь оправдать Достоевского. Разумеется, роман должен быть занимательным, разумеется, романист может и должен поднять эту занимательность. Для этого он пускает вход специальные, технические средства; далее,— вполне доказано и верно подмечено, что Достоевский заимствовал многие средства занимательности рассказа из французских бульварных романов и из произведений английской уголовной литературы. Но ведь эти романы отжили свой век, а Достоевский как-то пленяет нас, между тем приемы бульварного романа вульгарны и вовсе не привлекательны. Во всяком случае все эти нагромождения, неестественные совпадения, нарочитые случайности всё это грузно, сложно, угловато, пестрит какими-то толчками и ненужными усложнениями. Недаром в связи с этими формами критика иногда готова была признать, что художественное творчество Достоевского падало ниже мертвой точки. Средств занимательности много; неужели же прибегать к самым резким и карикатурным? Нет ли тут другого чего? Не происходит ли здесь того, что Достоевский применяет все эти формы и средства в какой-то совсем иной плоскости, с какими-то совсем иными целями? Не научились ли и мы читать романы Достоевского так, что не замечаем вовсе этих противоестественных наслоений? Нет ли тут правдоподобия совсем иного порядка, при котором отпадают отдельные лица и события и нагромождение этих событий друг на друга?

Прежде, чем перейти окончательно на эту плоскость, обратим внимание на другой ряд несообразностей у Достоевского. Это то обстоятельство, что действующие лица Достоевского как-то постоянно с полуслова понимают друг друга. Знание чужой души есть нечто весьма тонкое; но знание знанию — рознь. Может быть интуитивное проникновение в общий строй мысли, и есть какое-то реальное угадывание отдельных подробностей и фактов. Нашему романисту нужно, чтобы отдельные лица знали не только общую ситуацию, но и события и мысли людей. И тут у Достоевского обнаруживаются еще более неестественные взаимоотношения, нежели с совпадением событий. Все начинают словно подслушивать и подкарауливать

друг друга, угадывать и разузнавать самые невероятные детали. Всё это отдает тоже какой-то неестественностью и нарочитостью. По мысли Достоевского Свидригайлов поселяется как раз в том доме, где живет Соня. Это нужно для того, чтобы Свидригайлов мог подслушивать все разговоры Сони с Раскольниковым. Оказывается даже, что имеется словно нарочно приспособленная для этого пустая комната, так что из нее легко подслушивать, не будучи замеченным. Но и Раскольников как-то подслушал или точно подсмотрел образы Свидригайлова. Когда Свидригайлов рассказывает о том, как трижды являлась ему на яву его умершая жена, то Раскольников вдруг проговорил: „отчего я так и думал, что с вами непременно что-нибудь в этом роде случается“ [1]).

В „Идиоте“ тоже все каким-то чудом узнают подробности друг о друге. Тут и предсказания, и предчувствия. В письме к Аглае Настасья Филипповна пишет о Рогожине: я уверена, что у него в ящике спрятана бритва... мне всё казалось, что где-нибудь, под половицей... может быть, спрятан мертвый... и также обставлен кругом склянками со ждановской жидкостью. Я бы его убила со страху, но он меня убьет прежде [2]). И вот когда катастрофа разразилась, то Рогожин говорит князю: „Я ее клеенкой накрыл, хорошею, американской клеенкой, а сверх клеенки уж простыней, и четыре склянки ждановской жидкости откупоренной поставил, там и теперь стоит“ [3]).

Когда произошел эпизод с Евгением Павловичем и Настасьей Филипповной, и Иван Федорович Епанчин в связи с этим ведет продолжительный разговор с Мышкиным, то князь называет Настасью Филипповну помешанной. И вдруг Иван Федорович также рассказывает об Аглае, что и та назвала Настасью Филипповну помешанной и замечает как бы в скобках „так она выразилась, и мне странно, что она в одно слово с тобой“ [4]).

Ипполит читает свою предсмертную исповедь, и, после этого, Мышкин вспоминает, что еще в Швейцарии, в первый год своего лечения он в тех же словах говорил о своих ду-

1) Стр. 256.
2) Стр. 442.
3) Стр. 587.
4) Стр. 348.

шевных переживаниях: ему казалось, что он всё это говорил и тогда, все эти самые слова, и что про эту „мушку" Ипполит взял у него самого из его тогдашних слов и слез [1]).

В „Бесах" рассказывается о совершенно невероятном эпизоде у Липутина с Ставрогиным. После скандального вечера, когда Николай Всеволодович Ставрогин при всех поцеловал m-me Липутину, на другой день приходит прислуга Липутина к Ставрогину с поклоном и вопросом о здоровье. Николай Всеволодович усмехнулся.

— Кланяйся и благодари, да скажи ты своему барину, от меня, Агафья, что он самый умный человек во всем городе.

— А они против этого приказали вам отвечать-с, еще бойчее подхватила Агафья,— что они и без вас про то знают и вам того же желают.

— Вот! Да как мог он узнать про то, что я тебе скажу?

— Уж не знаю каким это манером узнали-с, а когда я вышла и уж весь проулок прошла, слышу они меня догоняют без картуза-с: „Ты, говорят, Агафьюшка, если по отчаянии прикажут тебе: скажи, дескать, своему барину, что он умней во всем городе", так ты им тотчас на то не забудь: „Сами очинно хорошо про то знаем-с и вам того же самого желаем-с"...[2])

Этот нелепый курьез, в сущности говоря, вовсе и не разъясняется впоследствии из следующего диалога между Липутиным и Ставрогиным.

— Скажите, спросил его последний, каким образом вы могли заранее угадать то, что я скажу о вашем уме, и снабдить Агафью ответом?

— А таким образом, засмеялся Липутин,—что ведь и я вас за умного человека почитаю, а потому и ответ ваш заранее мог предузнать.

— Все-таки замечательное совпадение.

И далее идет речь о еще более удивительной догадке и притворстве Липутина [3]).

В „Подростке", когда сам подросток покидает свою семью, уезжая из дому, уже усевшись на извозчика, он под влиянием

---

[1]) Стр. 411.
[2]) Стр. 45.
[3]) Стр. 48.

внезапно мелькнувшей мысли, вдруг отправляется опять к Васину. Ему вдруг подумалось, что Васин уже знает о Крафте и, может быть, во сто раз больше него; точно так и вышло [1]).

Когда подросток случайно попадает в трактир и натыкается на Версилова, то тот говорит: „я так и думал, что ты сюда придешь"— и при этом странно улыбается и странно смотрит на пришедшего [2]).

Всё это — интригующие и необъяснимые предчувствия и словно озарения. Такие непонятные столкновения мыслей, можно сказать, пестрят на страницах „Братьев Карамазовых".

Когда на семейном совете у старца, Федор Павлович начинает кривляться и балагурить, то Миусов с отвращением отмечает, что Федор Павлович себя безобразно ведет. Федор Павлович сейчас же подает реплику: „Будто! Представьте, ведь я и это знал, Петр Александрович, и даже знаете: предчувствовал, что вы мне первый это и заметите" [3]).

Знаменитый поклон Зосимы перед Дмитрием Федоровичем, который должен был служить символом его будущего страданья, может-быть был бы вполне подходящим в романе, поскольку Зосима, как старец и должен предчувствовать и прозревать будущее, но выходит так, что наилучшим истолкователем символа оказывается Ракитин, этот „семинарист-карьерист". Он говорит Алеше: в вашей семейке она будет, эта уголовщина; случится она между твоими братцами и твоим богатеньким батюшкой. Вот отец Зосима и стукнулся лбом на всякий будущий случай. Потом, что случится: „ах, ведь это старец святой предрек, напророчествовал",—хотя какое бы в том пророчество, что он лбом стукнулся? Нет, это, дескать, эмблема была, аллегория, и чорт знает что! Расславят, запомнят: преступление, дескать, предугадал, преступника отметил. У юродивых и всё так: на кабак крестится, а в храм камнями мечет. Так и твой старик: праведника палкой вон, а убийце в ноги поклон.

— Какое преступление? Какому убийце! Что ты?— Алеша стал как вкопанный, остановился и Ракитин.

---

[1]) Стр. 154.
[2]) Стр. 280.
[3]) Стр. 46.

— Какому? Будто не знаешь? Бьюсь об заклад, что ты сам уж об этом думал. Кстати, это любопытно: слушай, Алеша, ты всегда правду говоришь, хотя всегда между двух стульев садишься: думал ты об этом или не думал, отвечай?

— Думал,—тихо ответил Алеша. Даже Ракитин смутился [1]).

Выходит, что это не пророчество, а предположение целого ряда лиц. При этом наиболее полно предположение высказывается Ракитиным. Казалось бы зачем? Какое-то ненужное усложнение. Все эти подслушивания, подглядывания и угадки как-то назойливо пестрят повсюду, не менее, чем случайные встречи и беспричинные нагромождения событий. Если это всё и вызывает интерес читателя, то всё же способ это весьма назойливый. Нам скажут, что нужно вовсе откинуть правдоподобие как мерило. Если у Достоевского в романах реальное смешано с фантастическим, дневное сознание с ночным, то Достоевский попадает в разряд авторов фантастических. А в фантастике всё возможно. Разумеется всё возможно, но не всё уместно. В сочетаниях образов фантазии есть своя грация, своя мелодия, свое изящество, свой ритм, а эти внезапные толчки у Достоевского, притом в многократных повторениях, вовсе не привлекательны для романов фантастических или полуфантастических. Мне кажется, что эта загадка,— эти толчки и этот, как-будто неблагозвучный, темп событий у Достоевского,— разрешима, если видеть истоки творчества нашего романиста в совсем другой плоскости, в которой и фантастика вполне реальна и, с другой стороны, действительность вполне субъективна.

Спросим прежде всего самого Достоевского. Достоевский говорит так: совершенно другие я понятия имею о действительности и реализме, чем наши реалисты и критики. Мой идеализм реальнее ихнего. Господи! Порассказать толково то, что мы все, русские, пережили за последние десять лет в духовном развитии,— да разве не закричат реалисты, что это фантазия! А между тем это исконный, настоящий реализм. Это-то и есть реализм, только глубже, а у них мелко плавает; ихним реализмом — сотой доли реальных действительно случившихся фактов не объяснишь [2]).

[1]) Стр. 85 — 86.
[2]) „Биография, письма и пр.". Стр. 202.

И в другом месте: „У меня свой особенный взгляд о деятельности в искусстве; и то, что большинство называет фантастическим и исключительным, то для меня иногда составляет самую сущность действительного. Обыденность явлений и коренной взгляд на них по-моему не есть еще реализм, а даже напротив. Неужели фантастичный мой идиот не есть действительность, да еще самая обыденная; да именно теперь-то и должны быть такие характеры в наших оторванных от земли слоях общества,— слоях, которые в действительности становятся фантастичными“[1]).

Эти слова Достоевского общеизвестны. Но каких же методов, каких приемов нужно придерживаться для изображения того, что тут Достоевский называет реальным? Вот как сам Достоевский характеризует развертывание своего повествования в связи с основной своей мыслью. Перед рассказом Достоевского „Кроткая“ имеется следующее предуведомление: „Представьте себе мужа, у которого лежит на столе жена-самоубийца, несколько часов перед тем выбросившаяся из окошка. Он в сметении и еще не успел собрать своих мыслей. Он ходит по своим комнатам и старается осмыслить случившееся, „собрать свои мысли в точку“. Вот он и говорит сам с собой, рассказывает дело, у я с н я е т себе его. Несмотря на кажущуюся последовательность речи, он несколько раз противоречит себе и в логике и в чувствах. Он и оправдывает себя, и обвиняет ее, и пускается в посторонние разъяснения: тут и грубость мысли и сердца, тут и глубокое чувство. Мало-по-малу он действительно у я с н я е т себе дело и „собирает мысли в точку“. Вот тема. Конечно, процесс рассказа продолжается несколько часов, с урывками и перемежками и в форме сбивчивой: то он говорит сам себе, то обращается как бы к невидимому слушателю, какому-то судье“[2]).

Не есть ли это прообраз творчества Достоевского вообще? Случается событие, которое для души очень занимательно. Как живет душа, включенная в такое условие? Что она испытывает? Каковой оказывается тогда ее судьба? Ведь тут вплетается и постороннее; тут действительно грубость мыслей

---

[1]) Там же. Стр. 267.

[2]) Т. X, стр. 340 — 341.

смежается с глубоким чувством и надвигается действительно много волн различных испытаний, прежде чем всё не соберется в единую точку. Тут представляются и другие лица, посторонние персонажи, с которыми говорит душа. Да ведь иначе этого и не расскажешь! Иван Карамазов задумался над проблемой жизни и свободой души человеческой. Эти думы как-то нужно сделать ясными для собеседника. При рассказе о великом инквизиторе Иван говорит своему слушателю: „Не всё ли равно нам с тобою, что qui pro quo, что безбрежная фантазия? Тут дело в том только, что старику надо высказаться" [1]).

Не так ли и Достоевский ищет в своих романах средств, чтобы высказаться? Высказаться о той или иной заветной своей думе, о том или ином испытанном сотрясении своей души. Ведь рассказать Достоевскому было о чем. Он чувствовал в себе хотенье преступления. Отношения отца оставили в Достоевском глубокую тяготу душевную. Он знал внутренний неуют тяжелых семейных отношений. Достоевский сам был сродни греху. Воля к какому-то сладострастному безумию жила в нем. Это он мучительно пережил. На каторге обнажились раны его души, и он их вскрыл, он пережил и выстрадал свои внутренние импульсы к порочности. Недра его духа были полны величайших сомнений, самоискушений и раздумий. Тут сосредоточивалось у него очень многое. Это нужно было выявить и обнаружить, чтобы самому это пережить, чтобы, вскрывши всё это, очиститься. Может быть именно с этой точки зрения оказался бы правым Н. Н. Страхов в своем, наделавшем столько шума, „клеветническом" письме от 26/XI-1883 г.

Страхов писал о Достоевском: „В сущности... все его романы составляют самооправдание" — т. е. самооправдание тех „мерзостей", которые уживаются в человеческой душе, всех этих „волнений", по поводу возможных преступных желаний, нераскрывшихся преступных импульсов и т. п. [2]).

Но как развернуть этот сомкнутый свиток? Как вскрыть во всех деталях судьбу души? Тут нужно прибегнуть к каким-то особым средствам изобразительности.

Когда Иван Карамазов высказывает подноготную своей души, то мы это получаем на страницах романа в форме

[1]) Стр. 266.
[2]) Воспоминания Достоевской, 1925, стр. 286.

беседы Ивана с чортом. Иван Карамазов говорит ему: „Ты воплощение меня самого, только одной, впрочем, моей стороны... моих мыслей и чувств, только самых гадких и глупых". И в другом месте: „только все скверные мои мысли берешь, а главное — глупые" [1]).

Зачем это нужно? Зачем нужен чорт, как персонаж? Подноготная душа Ивана слишком многообразна. Подспудные силы его подполья,— его „оно" слишком хаотично и противоречиво. Вот если заставить эти подспудные силы перекликаться, высказываться взаимно, тогда можно выявить эти тайники души. Если в центре поставить героя и заставить его высказываться о переживаемом и пережитом, то для наглядности это нужно сделать пластичным, чтобы быть понятым. Если отдельные его мысли, импульсы и влечения воплотить в самостоятельные существа и заставить их переговариваться между собой и с ним, центральным ядром, то душа раскроет наблюдателю свою подоплеку. Тут нужно, чтобы человек мог обращаться к самому себе, тут нужен и посторонний слушатель и наблюдатель. Это — аксессуар, который необходим для того, чтобы развернуть весь свиток души. Монолог тут может перейти в диалог. Ведь для того, чтобы уметь сказать что-нибудь самому себе, нужно, чтобы в человеке было то, что не есть он сам. Можно отщепить такое „оно" от „я" и поставить его самостоятельно. Эти различные силы, включаемые в личность, могут быть представлены в отдельности. Тогда народится и фабула и различные столкновения и события. Но через них простукивается судьба единого духа. Это — сигнализация для единой душевной стихии. А тогда станут понятными различные совпадения, подслушивания и столкновения. Если Версилов-отец и Версилов-сын — стороны одной и той же души, то один догадывается о мыслях и поступках другого подобно тому, как каждый отдельно взятый человек вдруг может догадаться, чего он хочет бессознательно, именно хочет вовсе не того, что поставлено его разумным идеалом Если Николай Всеволодович Ставрогин есть лишь главная половина шута Петра Степановича Верховенского, то не ясно ли, что они оба могут появиться вместе?

---

[1]) Стр. 670—671.

Если Рогожин есть лишь какая-то изнанка идиота, то что странного в том, что они едут вместе? Разве мы далее не подслушиваем того, что в нас самих творится, например, в вихре страстей? Как в нас нарастают различные сдвиги, которые не соответствуют дневному сознанию нашей души? Если Свидригайлов есть „оно" Раскольникова, то, конечно, и эта сила присутствует, когда, под влиянием самоотверженной и светлой Сони, Раскольников чувствует с ней созвучие чистой стороны своей души.

Если отдельные персонажи понять так, чтобы видеть в них отблески единой человеческой души, то как назвать соответствующий роман? Психологическим? И сам Достоевский будет тогда художником-психологом? Будем держаться ближе к словам самопризнания самого Достоевского. В своей записной книжке, как известно, он записал: „Меня зовут психологом: неправда, я лишь реалист в высшем смысле, то есть изображаю все глубины души человеческой"[1]).

Будем и мы почитать Достоевского за этого реалиста души человеческой. Он вдвинулся в свои произведения со всеми силами своего духовного облика: не абстрактного, не отрешонного. Достоевский чувствует себя связанным со всем тем, что пережито русскими за последние десять лет их духовного развития. Жизнь его души осложнена многими катастрофами и сомнениями. Их он нам и раскрывает.

Нейфельд указывает правильно: если Гёте справедливо отмечает о фигурах Шекспира, что они подобны часам, структура которых состоит из стекла, так что можно видеть весь механизм часов, все колесики так же, как циферблат, то фигуры Достоевского обнаруживают нам сверх того нечто большее. Они вскрывают не только сознательные мотивы их поступков, не только осознанные чувства, но и их подсознательное[2]).

Для загрязненного сознания это представляется ужасом и чем-то невыразимым — это „оно". Для людей такого типа естественно желание скрыть это „оно". Князь Валковский в „Униж. и оскорб." признается: „если б могло быть, чтобы каждый из нас описал всю свою подноготную, но так, чтобы

[1]) „Биография, письма и заметки", стр. 373.
[2]) Neufeld, S. 92.

не побоялся изложить не только то, что он боится сказать и ни за что не скажет людям, не только то, что он боится сказать своим лучшим друзьям, но даже и то, в чем боится подчас признаться самому себе,— то ведь на свете поднялся бы тогда такой смрад, что нам бы всем надо было задохнуться" [1]).

Достоевский хорошо знает эту пучину, „этот смрад", он знает, в каком многообразии сплетаются комплексы мыслей, особенно при переживании чего-либо неожиданного для человека. Он пишет: „Удивительно, как много посторонних мыслей способны мелькнуть в уме, именно когда весь потрясен каким-нибудь колоссальным известием, которое, по настоящему, должно бы было, кажется, задавить другие чувства и разогнать все посторонние мысли, особенно мелкие, а мелкие-то напротив и лезут [2]).

Вот всю эту пучину и нужно изобразить, и для нее подыскать адэкватную пластическую форму. Для всяких этих чувств и размышлений и мелких лезущих мыслей и понадобились разные фигуры Смердяковых, Свидригайловых, Лямшиных и Липутиных, чтобы ими наглядно живописать разнообразные стихии души.

Теперь следует перейти к характеристике главных произведений Достоевского с тем, чтобы показать, что в центре их стоит единое сознание, при чем отдельные персонажи оказываются лишь средствами для обнаружения этой основной судьбы души.

III

Был в литературе один прием, который, казался подходящим для подобного рода целей. Это — изображение раздвоения личности. Достоевский мог легко его заимствовать и развить. Этот прием двойничества необыкновенно характерен для творчества Гофмана. В полной мере этот прием был использован в начале и в конце литературного творчества Достоевского. Но повесть „Двойник" Достоевского встретила суровый отпор критики. Достоевский слишком резко употребил данный прием, и при том для случая, можно сказать, крайнего. Голядкин старший и Голядкин младший изображали раздвоение

[1]) Т. IV, стр. 232.
[2]) Т. VIII, стр. 150.

при сумасшествии. Достоевский в следующих своих вещах не прибегает к двойничеству, как к приему явному. Он эти расслоения личности, эти отпадания личности маскирует, облекает в такие внешние формы, чтобы скрыть свой замысел и прием. Только в конце „Подростка" проскальзывает при характеристике поведения Версилова-отца эта ситуация двойника и явно дает себя чувствовать при рассказе об Иване в завершительном романе „Братья Карамазовы". В других основных романах Достоевского это расщепление проведено в гораздо более завуалированном виде. В „Преступлении и наказании" центр — описание судьбы преступной души. Тут такие вороха сомнений и мыслей, скрытых желаний и поползновений в душе Раскольникова, что в одной плоскости этого не изобразишь. Понадобилась фигура Свидригайлова. Свидригайлов это — частица души Раскольникова, и ее надо вскрыть, чтобы обнаружить все тайники подсознательного самого Раскольникова.

Раскольников сам беснуется от того, что в нем имеются Свидригайловские черты. Когда Раскольников заявляет, что он предчувствовал, как Свидригайлову являлась его покойная жена, то последний заявляет:

— Ну, не сказал ли я, что между нами есть какая-то точка общая, а?

— Никогда вы это не говорили! — резко и с аффектом отвечал Раскольников.

— Не говорил?

— Нет!

— Мне показалось, что говорил. Давеча, как я вошел и увидел, что вы с закрытыми глазами лежите, а сами делаете вид,— тут же и сказал себе: „это тот самый и есть!"

— Что это такое: „тот самый?" Про что вы это? — вскричал Раскольников.

— Про что? А, право, не знаю про что... чистосердечно и как-то сам запутавшись пробормотал Свидригайлов [1]).

Вспомним, в самом деле, как появляется Свидригайлов в плане внутренней судьбы Раскольникова. Раскольников мучительно размышлял, забылся и видит сон, и в конце сна вдруг незнакомый человек входит в его комнату. Раскольников

[1]) Стр. 256—257.

лежал навзничь и не шевельнулся.—„Сон это продолжается или нет?“ Когда прошло минут с десять, Раскольников вдруг поднялся и сел на диване.

— Ну, говорите, чего вам надо?

— А ведь я так и знал, что вы не спите, а только вид показываете, странно ответил незнакомый, спокойно рассмеявшись.

— Неужели это продолжение сна?—подумалось Раскольникову [1]).

И у читателя в продолжение всех последующих страниц остается привкус, что всё это какая-то галлюцинация Раскольникова. Вся свидригайловщина затаилась где-то в глубине души самого Раскольникова. Недаром Свидригайлов в праве развязно заявить Родиону Романовичу: „Ну, не правду я сказал, что мы одного поля ягоды? “[2]).

В другом конце романа Свидригайлов бросает Раскольникову: если так, то вы и сами порядочный циник. Материал, по крайней мере, заключаете в себе огромный. Сознавать много можете, много... ну, да вы и делать-то много можете [3]).

Свидригайлов нашептывает Раскольникову его собственные мысли закулисной стороны души. Свидригайлов не обладает самостоятельной реальностью. Это — какая-то фантазия Раскольникова. Родион Романович нервно расспрашивает Разумихина, действительно ли тот встретил выходившего от Раскольникова Свидригайлова?

— Ты его видел?

— Ну да, заметил, твердо заметил.

— Ты его точно видел? ясно видел?

— Ну да, ясно помню; из тысячи узнаю, я памятлив на лица.

— Гм... то-то... пробормотал Раскольников.—А то знаешь... мне подумалось... мне всё кажется... что это может быть и фантазия... Может, я и впрямь помешанный, и всё, что во все эти дни было, всё, может быть... только в воображении [4]).

---

[1]) Стр. 249 — 251.
[2]) Стр. 259.
[3]) Стр. 433,
[4]) Стр. 264.

Поэтому-то так и чувствительны уколы Свидригайлова в сознании Раскольникова, что это его собственное затаенное самоосуждение, до которого больно дотронуться. Как бесится Раскольников, когда Свидригайлов ему заявляет: „Я уверен, что вы об этом господине Лужине, моем по жене родственнике, уже составили ваше мнение, если его хоть полчаса видели или хоть что-нибудь об нем верно и точно слышали. Авдотье Романовне он не пара. По-моему, Авдотья Романовна в этом деле жертвует собою весьма великодушно и нерасчетливо, для... для своего семейства" [1]).

Ведь это—та самая мысль, которая точит сознание Раскольникова, когда он решается на преступление. Ведь это дума о том, что он бессилен, что он не может помочь в жизни, что его мать решается загубить сестру выдачей замуж за Лужина для того, чтобы помочь существованию бесценного Роди. „Да чего: размышляет Раскольников, — тут мы и от Сонечкиного жребия, пожалуй что, не откажемся! Сонечка, Сонечка Мармеладова, вечная Сонечка, пока мир стоит. Жертву-то, жертву-то обе вы измерили ли вполне?" [2]).

Сонечка это — та же Дуня, уже испившая чашу до дна. А Дуня — та же Сонечка, но лишь пригубившая ее жребий. Отсюда понятен весь, как-будто, случайный эпизод с Мармеладовыми. Он вовсе не вкраплен и не вставлен. Что мы предполагаем и предвидим в будущем, то трудно наглядно показать. Нужно придвинуть это, чтобы оно врезалось в действительность. Судьба семьи Мармеладовых — это будущая судьба семьи Раскольникова при некотором допущении, при некотором е с л и, уступленном в духовной ситуации Раскольникова. То, что мерещется Раскольникову, нужно наглядно показать читателю. Поэтому-то и выдвигается какая-то новая канва рассказа; увеличивается число действующих лиц, усложняется фабула.

Сам Свидригайлов — это известный комплекс идей и впечатлений Раскольникова. Когда Раскольников видит, как какой-то великосветский негодяй преследует напившуюся девочку, то он прямо кричит ему: „Эй вы, Свидригайлов!" [3]).

[1]) Стр. 260.
[2]) Стр. 42.
[3]) Стр. 45.

Ведь замкнутой, самодавлеющий фигуры Свидригайлова в романе нет. Вся судьба Свидригайлова — своеобразное отражение жизни Раскольникова. Когда Раскольников приготовился к подвигу, Свидригайлов ликвидируется. Его больше не должно быть в плане романа. Свидригайлов — это чорт Раскольникова. Часто именно свидригайловский план сознания оказывается определяющим Раскольникова. Когда Раскольников говорит о себе, как убийце, и вызывает полное сочувствие Сони к своему страданию и обещание следовать за ним, пойти за ним на каторгу, то его как-будто вдруг передернуло, прежняя ненавистная и почти надменная улыбка выдавилась на губах его: „я, Соня, в каторгу-то, может бытъ, и не хочу итти, сказал он“ [1]).

Тут внезапно зазвучала Свидригайловская нотка. Ведь и при убийстве Раскольников действует как бы сам не свой; как-будто бы его кто взял за руку и повлек его с собой неудержимо и без сопротивления, как-будто бы он краем своей одежды попал в колесо машины и она потащила его за собой.

Конечно, в романе „Преступление и наказание“ есть целый ряд довольно сложных перипетий сюжета. Они подлежат детальному вскрытию в общем композиционном замысле Достоевского. Но всё это вытекает из одного общего центрального источника: стихии души и переживаний Раскольникова.

В центре романа во всяком случае стоит Раскольников,— даже более того, он единственный его герой, все остальные — его подголоски. В нем связываются все нити повествования— и внутренние и внешние. В опубликованном в 1924 г. первом наброске романа „Преступление и наказание“ (см. Красный архив. № 7) даже само повествование ведется от лица Раскольникова. В этом и заключается первоначальное, основное ядро. Когда оказалось, что повествование слишком сложно, то пришлось развернуть сюжет в иной плоскости, более объективной, но корень лежит в интересе к судьбе преступной души. Отсюда исходил Достоевский. Лишь усложнение фабулы привело к новым приемам и средствам изобразительности.

[1]) Стр. 370.

Гораздо сложнее и по существу труднее для анализа общая структура романа „Идиот". Один исследователь, предпослав очень устойчивые принципы разработки композиции этого романа, в своем конкретном анализе дал что-то в высшей степени обрывочное, какое-то неслаженное целое (я имею в виду этюд Скафтымова „Тематическая композиция романа „Идиот"). Сейчас, конечно, здесь ничего нельзя дать в разработанном виде, ведь моей целью является лишь указать определенные пласты, еще не разрабатывая их, но пласты эти представляются центральными. Пока именно это лишь locatio. Во всяком случае определительны прежде всего слова самого Достоевского относительно романа: „целое у меня выходит в виде героя" и в другом месте: „идея романа — изобразить вполне хорошего человека" [1]).

Рогожин — это лишь своеобразная параллель, соответствующая „оно" Мышкина. В структуре романа поражает загадочное, но вместе с тем резкое соответствие начала и конца произведения, где Мышкин и Рогожин оказываются вместе; вначале они спешат вместе в Петербург, в конце — вместе кончают историю своей любви, лежа рядом близ тела Настасьи Филипповны. Рогожин говорит: „Постели окромя-то тут нет, а я так придумал, что с обоих диванов подушки снять, и вот тут у занавески рядом с постелью, и тебе и мне, так чтобы вместе. Так пусть уж она теперь тут лежит подле нас, подле меня и тебя". И он непременно хотел постлать теперь рядом и укладывает князя на левую лучшую подушку, сам протягиваясь с правой стороны; словно лучшая и худшая половина душевной стихии должны находиться тут рядом с той женщиной, рядом с тем, кто расколол это единое сознание.

Князь допускает в себе волю к недолжному, ловит себя на постыдных желаниях. И как Лебедев единственно только косвенно участвовал в интриге против Евгения Павловича со стороны Настасьи Филипповны, так и князь вдруг улавливает в себе какие-то скрытые, порочные импульсы.

Князь помолчал и подумал.

— Ну, хорошо; говорите правду, тяжело проговорил он, видимо после большой борьбы.

[1]) Творческий путь Достоевского. Стр. 185.

— Аглая Ивановна... тотчас же начал Лебедев.

— Молчите, молчите,—неистово закричал князь, весь покраснев от негодования, а, может быть, и от стыда. Быть этого не может, всё это вздор! [1]).

То же самое в другом месте романа в отношении всё той же Аглаи. Слова вложены в уста мальчика: . „Вы ужасный скептик, князь,— минуты через две прибавил Коля,— я замечаю, что с некоторого времени вы становитесь чрезвычайный скептик; вы начинаете ничему не верить и всё предполагать... а правильно я употребил в этом случае слово „скептик"?

— Я думаю, что правильно, хотя, впрочем, наверно и сам не знаю.

— Но я сам от слова „скептик" отказываюсь и нашел новое объяснение,—закричал вдруг Коля, — вы не скептик, а ревнивец! Вы адски ревнуете Ганю к известной гордой девице!

Попробуем иллюстрировать мысль о том, что в центре всего построения стоит Мышкин и повсюду разрабатывается тема его сознания, на примере эпизода, как-будто отвне вставленого в роман. Я имею в виду трагедию Ипполита и его объяснение в „Исповеди". Весь эпизод с чтением этого объяснения вставлен для того, чтобы вскрыть некоторую подоплеку прошлого в сознании князя. Дни жизни Ипполита сочтены. Как ему пережить эту роковую трагедию жизни, когда он вокруг себя созерцает источники жизненной силы и они бессмысленно манят его к себе? Ипполит восклицает: „Для чего мне ваша природа, ваш Павловский парк, ваши восходы и закаты солнца, ваше голубое небо и ваши вседовольные лица, когда весь этот пир, которому нет конца, начал с того, что одного меня счел за лишнего? Что мне во всей этой красоте, когда я каждую минуту, каждую секунду должен и принужден теперь знать, что вот даже эта крошечная мушка, которая жужжит теперь около меня в солнечном луче, и та даже во всем этом пире и хоре участница, место знает свое, любит его и счастлива, а я один выкидыш и только по малодушию моему до сих пор не хотел понять это!" [2]).

Ведь это же думы и переживания самого Мышкина, это то, чем переболело его сознание. Не даром, когда он гулял в парке,

[1]) Стр. 304.

[2]) Стр. 400.

ему казалось, что в свое время он всё это говорил и что про эту самую мушку Ипполит взял у него самого.

„Это было в Швейцарии, в первый год его лечения, даже в первые месяцы. Тогда он еще был совсем как идиот, даже говорить не умел хорошо, понимать иногда не мог, чего от него требуют. Он раз зашел в горы, в ясный солнечный день, и долго ходил с одной мучительною, но ни как не воплощавшеюся мыслью. Перед ним было блестящее небо, внизу озеро, кругом горизонт светлый и бесконечный, которому конца края нет. Он долго смотрел и терзался. Ему вспомнилось теперь, как простирал он руки свои в эту светлую, бесконечную синеву и плакал. Мучило его то, что всему этому он совсем чужой. Что же это за пир, что ж это за всегдашний великий праздник, которому нет конца и к которому тянет его давно, всегда, с самого детства и к которому он никак не может пристать. Каждое утро восходит такое же светлое солнце каждое утро на водопаде радуга; каждый вечер снеговая, самая высокая гора, там вдали, на краю неба, горит пурпуровым пламенем; каждая „маленькая мушка, которая жужжит около него в горячем солнечном луче, во всем этом хоре участница место знает свое, любит его и счастлива"; каждая-то травка растет и счастлива! И у всего свой путь... с песнью отходит и с песнью приходит; один он ничего не знает, ничего не понимает, ни людей, ни звуков, всему чужой и выкидыш"[1]).

Достоевскому нужно вскрыть некоторые черты прошлого сознания Мышкина и он выдвигает этот эпизод с Ипполитом; у Достоевского рассеяны намеки на то, что Ипполит и князь как-то устремлены на одну точку. Ипполит рассматривает и рассуждает о той самой картине с изображением Христа, снятого с креста, которая висит у Рогожина над дверями зала[2]).

Это та самая копия с Ганса Гольбейна, про которую князь говорит: „я эту картину за границей видел и забыть не могу". При чем в первый момент князь „мельком взглянул на эту копию, как бы что-то припоминая, впрочем, не останавливаясь, хотел пройти в дверь"[3]).

---

[1]) Стр. 410 — 411.
[2]) Стр. 395.
[3]) Стр. 211.

У Достоевского тут как бы своеобразное применение принципа относительности в романе. Ведь с этой точки зрения одно и то же событие можно просмотреть дважды или трижды, вообще многократно в различных разрезах, в зависимости от того или иного „тела отсчета", как выражаются физики. То же возможно и в духовной ситуации. Темп времени здесь перебивается и как бы сдвигается. Ипполит—это новое „тело отсчета" для того строя душевной жизни, который изображается в Мышкине. Это уже переболело в Мышкине и заглохло. Но это нужно показать и вскрыть в той же плоскости рассказа, во всей актуальности переживания — поэтому-то и вдвигается новый эпизод.

IV

Переходим теперь к „Бесам". Тут всё завязано одним узлом и завершается одним острием—Николаем Ставрогиным. В нем стянуты все нити. Это—Иван-Царевич. В нем самом его подноготная не показана. Его тяжкие думы Достоевским не вскрываются. Поэтому он загадочен. В нем мы видим лишь последние звенья пережитой цепи. Но эта цепь, как таковая, от нас скрыта. Всё перенесено в другие плоскости, в другие персонажи. Во всех этих больших и малых бесах витает один дух—это иерархическая лестница всё более и более деградирующих от Ставрогина сил. Мы тут от Николая Ставрогина можем спускаться всё ниже и ниже. Ставрогин словно отмыкает что-то ключем, и все эти низшие стихии и силы начинают волноваться, крутиться и бесноваться. Под Ставрогиным стоит и под его началом действует Петр Степанович, который говорит Николаю Всеволодовичу: „Я-то шут, а вы главная половина моя"...[1]). Петр Степанович, отгадывая волю главной своей половины, творит дела и думает угодить своему Ивану-Царевичу подобно тому, как иногда стихийное, страстное движение нашей души словно получает безмолвную санкцию со стороны нашего верховного сознания. Верховное сознание словно только не возражает, закрывает глаза на то, что творится; будь что будет. А для аффектов и этого достаточно. Достаточно и такого негласного разрешения. Но разве в конечном счете

[1]) Стр. 470.

верховное сознание не виновно в случившемся? Когда Петр Степанович вбегает торопливо в „Скворешниках" к Николаю Всеволодовичу с известием о том, что зарезана Лебядкина, то Ставрогин говорит Лизе: „Если сейчас что-нибудь услышишь, Лиза, то знай, я виноват". Но и второй пласт души может остаться как бы в стороне. Мы можем лишь дать волю другим, еще более низким стихиям инстинктов. Петр Степанович в объяснениях торопится, словно желая вскочить глазами в душу: „Разумеется, никто из нас ни в чем не виноват, и прежде всех вы, потому что это такое стечение... совпадение случаев.

— Сгорели? зарезаны?— спрашивает Ставрогин.

— Зарезаны, но не сгорели. Это-то и скверно, но я вам даю честное слово, что я и тут невиновен, как бы вы ни подозревали меня,— потому что, может быть, подозреваете, а? Хотите всю правду: видите, у меня действительно мелькала мысль,— сами же вы мне ее подсказали, не серьезно, а дразня меня (потому что не стали бы же вы серьезно подсказывать), но я не решался, и не решился бы ни за что... Но вот какое совпадение обстоятельств". И тут начинаются указания на целый ряд случайностей, в которых Петр Степанович и волен и неволен и т. д., и т. д. [1]).

В дальнейшем в разговоре Ставрогин внезапно спрашивает о Лизе:

— Так это вы для одной моей забавы ее привезли?

— А то зачем же?

— А не за тем, чтобы заставить меня жену убить?

— Во-от, да разве вы убили? Что за трагический человек!

— Всё равно, вы убили!

— Да разве я убил? Говорю же вам, я тут не при капле" [2]).

В конце сцены в „Скворешниках" Ставрогин чистосердечно заявляет Лизе: „Я не убивал и был против, но я знал, что они будут убиты и не остановил убийцу. Ступайте от меня, Лиза".

Но пойдем дальше вглубь подноготной души. Кто виноват в том, что на празднике были прочтены безобразные стихи, при чем Лебядкин оставался в городе, почему в результате он и его сестра оказались зарезанными? „Да не вы ли сами

[1]) Стр. 463.

[2]) Стр. 467.

дали идею, что хорошо бы было выпустить его читать стихи? — спрашивает Липутин. — „Идея не приказание", — говорит Верховенский [1]).

Кто поджег далее город? Не Липутин ли с Лямшиным и компания? Петр Степанович говорит: трое из вас подговаривали к пожару Шпигулинских, не имея на то ни малейших инструкций, и пожар состоялся.

— Кто трое? Кто трое из нас?

— Третьего дня в четвертом часу ночи вы, Толкаченко, подговаривали Фомку Завьялова в „Незабудке".

— Помилуйте, — привскочил тот, — я едва одно слово сказал, да и то без намерения, а так, потому что его утром секли, и тотчас бросил, вижу слишком пьян. Если бы вы не напомнили, я бы совсем и не вспомнил. От слова не могло загореться.

— Вы похожи на того, который бы удивился, что от крошечной искры взлетел на воздух весь пороховой завод.

— Я говорил шепотом и в углу, ему на ухо, как могли вы узнать? — сообразил вдруг Толкаченко.

— Я там сидел под столом. Не беспокойтесь, господа, я все ваши шаги знаю. Вы ехидно улыбаетесь, господин Липутин? А я знаю, например, что вы четвертого дня исщипали вашу супругу, в полночь, в вашей спальне, ложась спать.

Липутин разинул рот и побледнел" [2]).

В общем в „Бесах" получается какое-то ниспадение сил, постепенное подчинение всё низшим и низшим стихиям души.

Ставрогин хватает Верховенского за волосы рукой и бросает его об земь. А тот почтительно бежит за своим царевичем [3]).

Петр же Степанович шагает так, что не обращает ни малейшего внимания на Липутина, который, чтоб итти, разговаривая рядом, сбегает на улицу в грязь. При этом Петр Степанович вспоминает, как он еще недавно семенил точно так же по грязи, чтобы поспеть за Ставрогиным, который как и он теперь, шагал по середине, занимая весь тротуар [4]).

---

[1]) Стр. 479—480.
[2]) Стр. 481.
[3]) Стр. 369.
[4]) Стр. 486.

Итак: сначала царь сознания, потом бес, а затем бесенята души — все эти Лямшины и Лебядкины. А Лебядкин в свою очередь бьет и понукает Марьей Тимофеевной. Но вот тут-то и обнаруживается у Достоевского весь смысл задачи этого „оно" в душе человеческой, где не только ниспадение, но и просветление. Оттуда-то, из глубин и идет освещение души. Линия сгибается и превращается в круг. Циркуляция сил оказывается таковой, что недра нельзя откинуть, а наоборот они-то и проявляются, как нечто возглавляющее. Марья Тимофеевна оказывается стоящей над испепеленным и погибшим в холодной остроте своего рассудка Ставрогиным. В ней оказываются святые источники непосредственной жизненности. Она отвергает Ставрогина, подозревая в нем подмену. Это не есть Ставрогин, владеющий полнотой жизни:

— Похож-то ты очень похож, может, и родственник ему будешь,— хитрый народ! Только мой — ясный сокол и князь, а ты — сыч и купчишка! Мой-то и богу захочет, поклонится, а захочет и нет, а тебя, Шатушка (милый он, родимый, голубчик мой!) по щекам отхлестал, мой Лебядкин рассказывал. И чего ты тогда струсил, вошел-то? Кто тебя тогда напугал? Как увидала я твое низкое лицо, когда упала, а ты меня подхватил,— точно червь ко мне в сердце заполз: не он, думаю не он![1]).

Итак все эти лица, начиная с Верховенского и кончая Лебядкиной,— персонифицированные отрывки какого-то единого замысла. Всё это одно душевное пламя. Об этом пожаре в „Бесах" правильно говорит рехнувшийся Лембке: „Пожар в умах, а не на крышах домов"[2]). Возьмем того же Шатова. Уж кажется, что он стоит особняком от всех этих „бесов". И вот когда Шатов заговаривает о народе-богоносце, то Ставрогин заявляет: „Вся ваша фраза и даже выражение народ „богоносец" есть только заключение нашего с вами разговора, происходившего слишком два года назад, за границей, не задолго перед вашим отъездом в Америку". Но Шатов и на это возражает: „Эта ваша фраза целиком, а не моя. Ваша собственная, а не одно только заключение нашего разговора. „Нашего"

[1]) Стр. 248.
[2]) Стр. 455.

разговора совсем и не было: был учитель, вещавший огромные слова, и был ученик, воскресший из мертвых. Я тот ученик, а вы учитель“[1]).

— Не шутил же я с вами и тогда; убеждая вас, я может еще больше хлопотал о себе, чем о вас,— загадочно произнес Ставрогин. И весь Шатов с своими волнениями и тревогами, сомнениями и верой оказывается ингредиентом души Ставрогина. Всё сводится к некоему единству.

В „Подростке“ Достоевский и его своеобразный субъективизм выразился в полной мере. Если в других романах события изображены так, что всё описывается с точки зрения какого-либо одного наблюдателя, то всё же чаще всего этот наблюдатель не есть главное действующее лицо, не есть главный объект изображения Достоевского. В „Подростке“ же главное действующее лицо и наблюдатель совпадают. Всё в конце-концов изображено так, как это предносится сознанию Аркадия Макаровича Долгорукова. Всё преломляется сквозь призму его воображения и настроения. При этом никакой иной точки зрения не дано, так что, в сущности говоря, реально описанных фигур действующих лиц мы не имеем. В самом деле — обратим внимание на следующий факт, который кажется в первый момент парадоксом. Если разговаривают два собеседника, то в сущности тут происходит целое сплетение взаимоотношений. Прежде всего возможна такая реальная точка зрения, при которой мы объективно учитываем, каково обращение и смысл слов субъекта „А“ по отношению к субъекту „Б“ и обратно. Далее, разговор и внутренний тонус беседующих может быть расцениваем лишь с точки врения первого собеседника „А“. Тогда на место субъекта „Б“ подставляется представление о „Б“ с точки зрения „А“. Вся речь и реплики понимаются так, как о них мыслит „А“, хотя для „Б“ это может звучать совсем иными словами. И, наконец, в третьем случае речь идет о смысле слов, жестов и самочувствия субъекта „А“, как он представляется воображению „Б“. Выходит, что при одной беседе с глаза на глаз можно расценить положение вещей так, будто беседует шесть человек между собой;

---

[1]) Стр. 221.

или во всяком случае, четыре, если откинуть „А" и „Б", как реальные Dinge an sich. Положим я передаю свой разговор с кем-нибудь. При этой передаче я и сам изображаю себя так, как я сам себя расцениваю, и мой собеседник также расценивается моим субъективным мерилом. Мой же собеседник с своей стороны может изобразить всё дело так, что разговор будет звучать совершенно иначе. По отношению к роману „Подросток" нужно хорошо помнить, что всё в нем рассказано в плоскости сознания подростка, при чем эта линия повествования изнутри тут настолько рельефна, что ни одно действующее лицо романа не представляет замкнутого характера. Всё это лишь мимолетные, подчас сплошь предвзятые оценки подростка. И на этой предвзятости Достоевский словно особенно настаивает. В самом деле: вся интрига романа построена на взаимоотношениях с Ахмаковой. Екатерина Николаевна как-будто бы и есть тот стержень, вокруг которого всё вращается. И тем не менее ее фигура в романе совершенно отрывочна, загадочна до неясности. Вокруг нее разгораются страсти, делаются предположения; она—сосредоточие мечтаний и замыслов подростка; но сама она как-то реально неощутима. Она появляется на горизонте романа всего семь раз; при чем два раза она ни говорит ни слова. Это какое-то внезапное видение подростка. В пяти других случаях, осложненных разными подслушиваниями, ее речь дана в каких-то обрывках. Внезапно мы становимся свидетелями ее речей посреди разговора, и так же внезапно всё обрывается. В беседах нет ни начала ни конца. Точно сквозь марево мечтаний подростка начинает мелькать какой-то неясный образ. Никакого характера Ахмаковой в романе не дается. Ее фигуру совершенно невозможно описать. Это лишь ингредиент души подростка, его фантазия, его мечта. Екатерина Николаевна говорит иногда совершенно неожиданные вещи. Романисту важно узнать, в какую ситуацию попадает душа подростка, если та женщина, образ которой он так взлелеял в своем мечтательном воображении, вдруг узнала бы о злых умыслах юноши. Екатерина Николаевна говорит: „Все ваши преступления я сама знаю: бьюсь об заклад, вы хотели на мне жениться или вроде того, и только что сговаривались об этом с каким-нибудь из ваших помощников, ваших прежних школьных дру-

зей... Ах, да ведь я, кажется, угадала — вскричала она, серьезно всматриваясь в мое лицо.

— Как... как вы могли угадать? — пролепетал было я, как дурак, страшно пораженный" [1]).

Тут явная несообразность, если не иметь в виду конечного замысла Достоевского.

А что такое Ламберт, с другой стороны? Он врывается в роман, лишь только подросток бессознательно начинает хотеть пустить в ход документ и затеять гадкую интригу. Ламберт — это отброс души подростка. Это — тайная пружина для выявления скрытой подноготной подростка. Подросток в своих мечтах сам его созидает, сам его ищет в подмогу себе. „И это так, подтверждал я: — Ламберт прав во всем, в тысячу раз правее меня и Версилова и всех идеалистов! — Он — реалист... Ламберт — подлец, и ему только бы тридцать тысяч с меня сорвать. А все-таки он у меня один только друг и есть. Женщина разве бывает без подлости? Женщина — порок и соблазн. А что я собираюсь употребить „документ" — так это ничего. Это не помешает ни благородству, ни великодушию" [2]). Достоевский говорит о подростке, что он весь закопался в фантазию. И замечательно, что подросток в конечном счете сам побежал к Ламберту, словно с бессознательным желанием, чтобы тот вырезал у него документ и осуществил задуманную подлость подростка.

Теперь относительно главного в „Подростке", относительно двойничества. Тут применен у Достоевского обратный прием. Если Ставрогин представляет собою высшее сосредоточие я, и темные силы словно излучаются из него, то в „Подростке" ход противоположный; из „оно" в „я". Это — замыкающая мысль всего романа. В эпилоге сказано: это желание беспорядка — и даже чаще всего — происходит, может быть, от затаенной жажды порядка и „благообразия". „Подросток" это — „оно". Версилов это — „я". Версилов весь в завершенности, в законченности. У него, словно, все точки расставлены и узлы стянуты. Он знает, что он делает. В нем реально не изображено никакого „оно". Его „оно" — это подросток. Подро-

[1]) Стр. 427.
[2]) Стр. 423.

сток мучится теми болями и сомнениями, которые уже выкристаллизировались в Версилове. Версилов — это словно ответ в рассудке и сознании на то, что еще полно сомнений и вопросов в бессознательном. Это холодное констатирование того, что продолжает клокотать и мучиться. После первого бурного разговора в семье, подросток удаляется к себе наверх, словно, чтобы отдать себе отчет в том, что случилось и что он наделал. Является внезапно и Андрей Петрович, словно зеркало, для того, чтобы отпечатлеть дурно нарисованную картину. Это зеркало в своем спокойном, холодном отображении как бы отпечатлевает последний суд, подобно тому, как мы сами хладнокровно разбираем по косточкам то, что мынаделали в припадке бурного аффекта. Слова Версилова — это те слова, которыми мы дразним самих себя, констатируя происшедшее. Версилов говорит: „Маловато, друг мой; признаться, я, судя по твоему приступу, и как ты нас звал смеяться, однимсловом, видя как тебе хотелось рассказывать, —я ждал большего".

— Да вам-то не всё ли равно?

— Да я, собственно, из чувства меры: не стоило такого треска, и нарушена была мера. Целый месяц молчал, собирался, и вдруг — ничего [1]).

Версилов — это вперед поставленная точка еще недописанной фразы. Той фразы, которую нервно пишет подросток. Судьба обоих одинакова. Все узлы событий идут словно параллельно, но в разных плоскостях и в разных категориях. Версилов знает о всех метаниях подростка. Когда подросток рассказывает о всех своих перипетиях и приключениях, то Версилову это не кажется не ожиданностью. Он словно знает всё это наизусть. „Мгновениями мне казалось, что происходит что-то фантастическое, что он где-нибудь там стоял или сидел за дверьми, каждый раз, во все эти два месяца: он знал вперед каждый мой жест, каждое мое чувство". Он знает о документе и знает, что это может быть использовано [2]). У него ведь тоже своя страсть по отношению к Екатерине Николаевне. Когда дело доходит до этого пункта, когда приходится изображать Версилова во

[1]) Стр. 116.
[2]) Стр. 259.

весь его рост, то Достоевский вводит снова, но уже с другого конца, двойничество. В знаменитой сцене с иконой Версилов, придя в свою семью, вдруг говорит: „Знаете, мне кажется, что я весь точно раздваиваюсь, — оглядел он нас всех с ужасно серьезным лицом и с самою искреннею сообщительностью. — Право, мысленно раздваиваюсь и ужасно этого боюсь. Точно подле вас стоит ваш двойник; вы сами умны и разумны, а тот непременно хочет сделать подле вас какую-нибудь бессмыслицу, а иногда превеселую вещь; и вдруг вы замечаете, что это вы сами хотите сделать эту веселую вещь, и бог знает зачем, то-есть как-то нехотя, хотите, сопротивляясь из всех сил хотите. Я знал, однажды, одного доктора, который на похоронах своего отца, в церкви, вдруг засвистал. Право я боялся придти сегодня на похороны, потому что мне с чего-то пришло в голову непременное убеждение, что я вдруг засвищу или захохочу, как этот несчастный доктор, который довольно нехорошо кончил... И, право, не знаю, почему мне припоминается сегодня этот доктор; до того припоминается, что не отвязаться. Знаешь, Соня, вот я взял опять образ (он взял его и вертел в руках), и, знаешь, мне ужасно хочется теперь, вот сию секунду, ударить его об печку, об этот самый угол. Я уверен, что он разом расколется на две половины — ни больше, ни меньше“ [1]).

И в дальнейшем Версилов начинает уже действовать под влиянием этого своего двойника, своего инстинкта, своей бессознательной стихии. Недаром подросток так расценивает положение вещей в нервном разговоре с Татьяной Павловной: „А Версилов ее зарежет! Если он унизил себя до Ламберта, то он ее зарежет! Тут двойник!“ [2]).

Дочь Версилова, Анна Андреевна, сообщает о том, что Версилов сделал предложение Екатерине Николаевне и добавляет: „Девять из десяти шансов, что она его предложение не примет. Но на одну десятую шансов, стало быть, он всё же рассчитывал, и признаюсь, это очень любопытно; по-моему, впрочем, тут могло быть исступление, „тот же двойник“, как вы сейчас так хорошо сказали“ [3]).

[1]) Стр. 475.
[2]) Стр. 513.
[3]) Стр. 478.

Вся эта Ламбертовская стихия души, вся эта позорная страсть двойника Версилова, все эти вожделения Аркадия Макаровича — всё это необыкновенно рельефно изображено Достоевским в знаменитом сне. Об этом сне подросток проникновенно пишет: „Проклятый сон! Клянусь, что до этого мерзостного сна не было в моем уме даже хоть чего-нибудь похожего на эту позорную мысль. Даже невольной какой-нибудь в этом роде мечты не было (хотя я и хранил „документ", зашитый в кармане, и хватался иногда за карман с странной усмешкой). Откудова же это всё явилось совсем готовое? Это оттого, что во мне была душа паука! Это значит, что всё уже давно зародилось и лежало в развратном сердце моем, в желании моем лежало, но сердце еще стыдилось наяву и ум не смел еще представить что-нибудь подобное сознательно. А во сне душа сама всё представила и вложила, что было в сердце, в совершенной точности и в самой полной картине и — в пророческой форме. И неужели это я им хотел доказать?"[1]).

Когда наступает заключительный аккорд событий романа, то обнаруживается, что подросток, выздоровевший к этому времени, уже заранее предчувствовал характер окончательной катастрофы. Мы читаем: „Знал ли я что-нибудь, и что я знал ко дню выхода? Начиная это entre-filet, я уведомил, что ничего не знал ко дню выхода, что узнал обо всем слишком поздно и даже тогда, когда уже всё совершилось. Это правда, но так ли вполне? Нет, не так; я уже знал кое-что, несомненно, знал даже слишком много, но как? Пусть читатель вспомнит про сон! Если уж мог быть такой сон, если уж мог он вырваться из моего сердца и так формулироваться, то, значит, я страшно много — не знал, а предчувствовал из того самого, что сейчас разъяснил и что, в самом деле, узнал лишь тогда, „когда уже всё кончилось". Знания не было, но сердце билось от предчувствий и злые духи уже овладели моими снами. И вот, к этому человеку я рвался, вполне зная, что это за человек и предчувствуя даже подробности! И зачем я рвался? Представьте: мне теперь, вот в эту минуту, как я пишу, кажется, что я уже тогда знал во всех подробностях,

[1]) Стр. 357.

зачем я рвался к нему, тогда, как опять-таки, я еще ничего не знал. Может быть, читатель это поймет"[1]).

В этом именно разрезе читатель и должен понять всю фабулу романа.

V

Очень ярко обнаруживается то обстоятельство, что Достоевский имеет дело с единой стихией души в „Братьях Карамазовых". И Дмитрий, и Иван, и Алеша, и Смердяков — все это элементы единого целого. Всё это — отдельные такты единой мелодии. Все они прежде всего дети Федора Павловича Карамазова, дети этого сладострастника. Ракитин говорит Алеше: „В этом весь ваш Карамазовский вопрос заключается, сладострастники, стяжатели и юродивые. Ты сам Карамазов, ты Карамазов вполне" [2]). Прежде всего, Алеша вполне причастен природе Дмитрия. Когда Дмитрий Карамазов рассказывает об игре сладострастия своего внутреннего насекомого, то он добавляет, чтобы Алеша не удивлялся тому, что Дмитрий не стыдится его.

— Это ты оттого, чтоя покраснел,—вдруг заметил Алеша.— Я не от твоих речей] покраснел и не за твои дела, а за то, что я то же самое, что и ты.

— Ты-то? Ну хватил немного далеко.

— Нет, не далеко, с жаром проговорил Алеша. (Видимо эта мысль давно уже в нем была). Всё одни и те же ступеньки. Я на самой низшей, а ты вверху, где-нибудь на тринадцатой. Я так смотрю на это дело, но это всё одно и то же, совершенно однородное. Кто ступил на нижнюю ступеньку, тот непременно вступит и на верхнюю[3]).

Все это действительно одна лестница с однородными ступеньками, только Дмитрий дальше ушел, а Алеша заключает многое лишь в потенции. С другой стороны, разве Алеша не обнаруживает подчас в себе природу Ивана? Перед тем, как соблазнить Алешу пойти к Грушеньке, Ракитин, заметив неожиданный сдвиг в душе Алеши, спрашивает его: „Так ты вот и рассердился теперь на бога-то своего, взбунтовался: чином

[1]) Стр. 381.
[2]) Т. XII. Стр. 87.
[3]) Стр. 118.

дескать, обошли, к празднику ордена не дали!" И вдруг Алеша отвечает тут словами Ивана: „Я против бога моего не бунтуюсь, я только мира его не принимаю" [1]).

В связи с этим: внезапная и продолжительная беседа Ивана и Алеши в случайном трактире не есть ли своеобразный разговор человека с самим собой, своего рода внутренний диалог души, где человек констатирует свои сомнения и старается переубедить себя?

А смердяковщина, разве она есть нечто внешнее карамазовской стихии? Разве благородный Дмитрий Карамазов не чувствует себя подчас прямым Смердяковым? Он открыто заявляет Алеше: „Я тебе прямо скажу: эта мысль,— мысль фаланги, до такой степени захватила мне сердце, что оно чуть не истекло от одного томления". Дмитрию Карамазову мечталось выкинуть подлейшую, поросячью штучку. Когда Екатерина Ивановна пришла к Дмитрию за обещанными деньгами, то Дмитрию захотелось насмеятся над ней и тут же, „пока стоит перед тобой и огорошить ее, с интонацией, с какою только купчик умеет сказать:

— Это четыре-то тысячи! Да я пошутил, что вы это? Слишком легковерно, сударыня, сосчитали. Сотенки две я, пожалуй, с моим даже удовольствием и охотою, а четыре тысячи это деньги не такие, барышня, чтоб их на такое легкомыслие кидать. Обеспокоить себя напрасно изволили" [2]).

Диапазон души у Дмитрия оказывается широким. Он поступает наиблагороднейшим образом. Но подлейшие нотки в скрытом тайнике его желаний прозвучали, и смердяковщина дала себя знать. Этому разгулу и беспринципности порой бывает причастна и душа Алеши, когда он, например, с определенным наплывом мыслей идет к Грушеньке после обнаружения тлетворного духа. И у Алеши бывает „такая минутка". Эта „такая минутка" и есть карамазовская стихия Дмитрия. Все Карамазовы едины. Все они согрешили перед отцом, все они „убили" его [3]), кто скрытым желанием, кто скрытым пособ-

[1]) Стр. 361, срв. стр. 249.

[2]) Стр. 123.

[3]) Правильно говорить Фрейд: „Ведь в конце концов безразлично, кто в действительности совершил преступление, для психологии важно только, кто этого хотел в своих чувствах; существенно также и то, кто приветство-

ничеством. Убийство Федора Павловича есть эксперимент над всей карамазовской душой. Разве сам Дмитрий, явно не убивший отца, не виновен в преступлении своим скрытым желанием? Ведь не даром же, по Достоевскому, „мужички за себя постояли". Это осуждение Дмитрия на каторгу есть всенародная правда. Разве, с другой стороны, Алеша не причастен делу Дмитрия? Разве он преступно не забывает заветов Зосимы — быть у своих и не терять из виду брата. „Может быть еще успеешь что-либо ужасное предупредить" [1]). И разве Алеша не забывает как раз этого завета старца. „Он вспоминал потом сам, что в тяжелый день этот забыл совсем о брате Дмитрие, о котором так заботился и тосковал накануне" [2]).

И несколькими страницами дальше мы читаем: „И вдруг мелькнул у него в уме образ брата Дмитрия, но только мелькнул, и хоть напомнил что-то, какое-то дело спешное, которого нельзя уже более ни на минутку откладывать, какой-то долг, обязанность страшную, но и это воспоминание не произвело на него никакого впечатления, не достигло сердца его, в тот же миг вылетело из памяти и забылось. Но долго потом вспоминал об этом Алеша" [3]).

А в данный момент Алеша безмятежно и спокойно отправляется к Грушеньке.

Наконец, возьмем Ивана. Разве он не причастен убийству отца? Он спрашивает Алешу: „Не подумалось ли тебе тогда и то, что я именно желаю, чтоб один гад съел другую гадину, то-есть именно Дмитрий отца убил, да еще поскорее... И что и сам я поспособствовать даже не прочь?

вал убийство уже после его совершения, поэтому на всех братьях лежит одинаковая вина вплоть до контрастного образа Алеши: виновен и страстный искатель наслаждений и скептически настроенный циник и сам преступник—эпилептик". (Dostojewsky und die Vatertötung, S. XXX в вышедшей в 1928 г. книге Die Urgestalt der Brüder Karamasoff).

Впрочем этюд Фрейда в целом не дает ничего ценного в отношении Достоевского, как художника-творца; в конце концов Фрейд идет вслед за Нейфельдом, в чем он сам и признается (S. XXXVI), а „физиологии" у него — хоть отбавляй.

[1]) Стр. 301.
[2]) Стр. 358.
[3]) Стр. 361.

— Прости меня. Я и это тогда подумал, прошептал Алеша и замолчал, не прибавив ни одного облегчающего обстоятельства" [1]).

Не даром в предыдущую свою встречу Алеша так выразительно говорит Ивану: „убил отца не ты, не ты убил отца", словно говоря, хотя и ты, но в конечном счете не ты [2]).

В самом деле Иван причастен делу Смердякова. При втором визите к Смердякову, последний говорит Ивану так: „чтоб убить — это вы сами ни за что не могли-с, да и не хотели. А чтобы хотеть, чтоб другой кто убил, это вы хотели" [3]).

В душе Ивана — всё смутно и спутано. Он не может ни собраться с мыслями, ни разобраться в них. Идя по улице, он размышлял: да, конечно, я чего-то ожидал, и он прав. И внезапно остановившись: „я хотел, я именно хотел убийства". Придя же к Екатерине Ивановне, он вымолвил странный афоризм: если б убил не Дмитрий, а Смердяков, то, конечно, я тогда с ним солидарен, ибо я подбивал его. Подбивал ли я его, еще не знаю. Но если только он убил, а не Дмитрий, то, конечно, убийца и я" [4]).

Во время последнего свиданья, Смердяков отрезает Ивану: „идите домой, не вы убили". Иван вздрогнул, ему вспомнился Алеша. „Я знаю, что не я"...— пролепетал было он.

— Знаете,— опять подхватил Смердяков.— Ан, вот вы-то и убили, коли так,— яростно прошептал он ему. Вы убили, вы главный убивец и есть, а я только вашим приспешником был, слугой Личардой верной, и по слову вашему дело это и совершил [5]).

В самом деле, Смердяков хотел лишь подслужиться к какой-то задней мысли Ивана. А тот допустил это, безмолвно согласился. Смердяков — это „оно" Ивана. Но разве мы не ответственны за наши тайные мысли и пожелания? Смердяков говорит: „Потому и хочу вам в сей вечер это в глаза доказать, что главный убивец во всем здесь единый — вы-с, а я только

---

[1]) Стр. 642.
[2]) Стр. 631.
[3]) Стр. 646.
[4]) Стр. 648—649.
[5]) Стр. 651.

самый неглавный, хоть это и я убил; а вы самый законный убивец и есть" [1]).

У Ивана есть другой двойник, введенный Достоевским для большей наглядности картины души. Этот „чорт" Ивана Карамазова говорит следующее: „Насчет этого даже целая задача: один министр так даже мне сам признался, что все лучшие идеи его приходят к нему тогда, когда он спит. Ну вот так и теперь. Я хоть и твоя галлюцинация, но, как и в кошмаре, я говорю вещи оригинальные, какие тебе до сих пор в голову не приходили, так что уже вовсе не повторяю твоих мыслей, а между тем я только твой кошмар и больше ничего" [2]).

Когда Иван рассказывает Алеше о своей галлюцинации, то он говорит про чорта: „а он,— это я, Алеша, я сам. Всё мое низкое, всё мое подлое и презренное! Знаешь, Алеша, знаешь — я бы очень желал, чтобы он в самом деле был о н, а не я" [3]).

Завершение романа заключается в том, что весь хаос карамазовщины Дмитрия перерождается у него в нового человека Светлое оправдывающее начало в жизни воплощается в новое лицо. Дмитрий говорит о себе: я в себе в эти два последние месяца нового человека ощутил, воскрес во мне новый человек! Был заключен во мне, но никогда бы не явился, если бы не этот гром. И что мне в том, что в рудниках буду двадцать лет молотком руду выколачивать,— не боюсь я этого вовсе, а другое мне страшно теперь: чтобы не отошел от меня воскресший человек" [4]). Бессознательная тягота души, дойдя до самого крайнего минуса, преобразовав в себе все свои подспудные силы в результате дает плюс.

На этом в настоящее время и следует остановиться.

VI

Мы высказали известное утверждение относительно общего характера творчества Достоевского, относительно некоторого коренного источника его произведений. Источник этот—самовысказывание и самоанализ известных переживаний и испытаний, душевных катастроф и судьбы души после этих вну-

[1]) Стр. 658—659.
[2]) Стр. 672.
[3]) Стр. 686—687.
[4]) Стр. 620.

тренних сдвигов. Если это взять в качестве тезиса, то этому пришлось бы противопоставить и известный антитезис. Всякое безоговорочное утверждение как-то хватает через край; сейчас же нужно внести некоторые поправки и примечания. Прежде всего, нужно оговориться, что мысль эта совсем не может быть выставлена в качестве исключительно новой. Многие исследователи по Достоевскому признавали этот характер его творчества. Но часто это признание было лишь интуитивным постижением. Под ним у автора не чувствуется прочной эмпирической почвы. Это высказывалось скорее, как мимолетная догадка. Мне же хотелось вскрыть в более или менее соответствующем масштабе весь этот пласт душевной стихии, который заложен в самых недрах романов Достоевского. Прежде всего невольно на ум приходит Вячеслав Иванов. В своем этюде „Достоевский и роман-трагедия" В. Иванов говорит о нашем романисте так: „Оставив внешнего человека в себе жить, как ему живется, он предался умножению своих двойников под многоликими масками своего, отныне уже несвязанного с определенным ликом, но великого всечеловеческого я" [1]). Нельзя не упомянуть и того же Нейфельда, который прямо говорит о творчестве Достоевского, что оно заключается ни в чем ином, как в воспроизведении своих собственных бессознательных конфликтов [2]).

Вряд ли было бы вполне правильно отнести сюда старинного критика Достоевского—Аверкиева. Правда, Аверкиев говорит о своеобразном расщеплении основного типа при изображении Достоевским своего замысла в наглядной картине. Критик говорит о творчестве Достоевского так: „И вот основной тип является расчлененным в целом ряде отдельных лиц; они имеют между собою много общего, но каждое снабжено своим оттенком, каждое представляет известную степень развития общего явления, ту или иную его фазу, его зачаток или крайность. Всё это схожие в том или ином отношении (смотря по теме романа) лица служат в то же время воплощенными разъяснениями, живыми представителями главной „идеи" романа, в том смысле как ее понимал Достоевский (Дневник писателя. Изд. Аверкиева, XII, декабрь, 1885 г.; стр. 398—399).

[1]) „Борозды и межи", стр. 40.
[2]) Стр. 21.

Аверкиев мог бы быть правым, если бы он не свел всего дела к раскрытию главной идеи романа. Это совсем не улавливает специфического у Достоевского. Ведь во всяком романе любого беллетриста персонажи воплощают и раскрывают основную идею, основной замысел. Дело не в идее, а в единой стихии души. Достоевский прямо брал кусок внутренней жизни, весь этот конкретный комплекс животрепещущих нитей и их вскрывал, пользуясь теми или иными изобразительными приемами. Он не из абстрактной идеи исходил. В его романах, поэтому, нет надуманности, нет нарочитой философичности.

Вторую оговорку следует подчеркнуть в гораздо более сильной мере. Прежде всего, основное наше утверждение нужно урезать в том смысле, что отнюдь не все произведения Достоевского и не все части его романов коренятся в этом основном замысле. Достоевский увлекается отдельными подробностями своих романов, увлекается личным темпераментом и обликом отдельных действующих лиц; поэтому подчас всплывают такие характерные фигуры у Достоевского, что отнюдь нельзя было бы сказать о них, будто это простые фрагменты чужой души или персонификации отдельных чувств и мыслей. Приведем два примера. Если взять Аглаю Епанчину из „Идиота", то фигура этой независимой девушки, своенравной и вместе с тем очаровательной, страстной и тем не менее холодной и себялюбивой, стоит перед нами, точно вылитая. Мы чувствуем в ней плоть и кровь; она замкнутое целое; она — живая конкретная индивидуальность, вне связи с какой-нибудь стихией души центрального героя.

Другой пример: Екатерина Ивановна Мармеладова из „Преступления и наказания". Она в сущности не нужна непосредственно для описания души Раскольникова. Она довлеет себе. Ее Достоевский выписал тщательнейшей кистью художника, интересующейся конкретным персонажем. Ее мечтательность, отношение к мужу, к Соне, самоотверженная забота о детях, инстинктивное стремление к комфорту и к благообразию жизни, которое постоянно разбивается о подводные камни несчастливой судьбы, этот темперамент чахоточной гибнущей женщины — изображены с величайшей любовью к художественной индивидуальности облика.

Поэтому, повторяю, к основному тезису нужно сделать сильную оговорку. Конкретно, рубеж между тем и другим стал бы ясным, если произвести тщательный композиционный анализ каждого романа в отдельности. Ведь дело могло обстоять так, что Достоевскому нужны были отдельные конкретные фигуры; эти живые характеры представляли бы собой своеобразную рамку для основного замысла автора. Мало того, основная стихия творчества Достоевского — этот сложный комплекс переживаний единого сознания—получил особую выпуклость, выступал с особой рельефностью на ряду с обычными персонажами. Тут для контраста могли быть вводимы отдельные живые лица.

Наконец, — и это, может быть, самое главное,— Достоевский, как автор романа в таком виде, как мы его раскрыли, вовсе не является единственным в своем роде. Да вряд ли это и было бы действительной похвалой художнику — ведь великий человек ценен своей общечеловечностью, а не простой исключительностью. Тут прежде всего нужно отметить те непосредственные влияния, под которыми Достоевский находился и которые были родственны романам данного типа. Может быть в первую голову надо назвать Гофмана, который своей фантастикой весьма соответствовал некоторым коренным заданиям Достоевского. Здесь, конечно, нужно подчеркнуть самый элемент двойничества.

Вспомним, что говорит о себе Медард в романе „Элексир сатаны": „Собственное мое „я", отданное на волю жестокой игры капризного случая, распределяясь в чуждых мне телах, безостановочно плыло, словно по бурному морю, навстречу всевозможным превратностям судьбы. Невозможно было мне самому определить — кто я такой. Я — то, чем кажусь, и в то же время не кажусь самим собой [1]).

Викторин говорит: из глубины моей души выделились сокровеннейшие мои мысли и воплотились в самостоятельное телесное существо, которое было моим вторым „я" („als träten die heimlichen Gedanken aus meinem Jnneren heraus und *verpuppten* sich zu einem körperlichen Wesen, das recht graulich, doch mein Jch war" [2]). По какой-то странной слу-

[1]) Соб. соч. Гофмана, Спб., 1897, т. V., стр. 55.
[2]) Hoff. Sämmtliche Werke; Griesebach, II, 265.

чайности я сам обратился в настоящего монаха, но „я" возникшее из моих мыслей, было сильнее меня [1]).

Далее следует упомянуть о Викторе Гюго. Например, его „Последний день приговоренного к смертной казни", который Достоевский называет шедевром, указан последним, как образец одного из его рассказов, при чем этот рассказ „Кроткая"— как раз интересующего нас типа. Но помимо того можно и должно итти дальше. Стихия творчества Достоевского— не случайность. Его величайшая ценность вовсе не в том, что он изобрел то, чего никогда до него не было. Он примыкает к руслу романтизма, который идет глубоко в даль. Тем самым Достоевский оказывается в ряду тех художников, которые прежде всего, интересуются внутренней жизнью героя. Современный исследователь истории романистической поэмы говорит следующее: в последней редакции „Фауст" Гете задуман как произведение символическое. Как в средневековой „Моралитэ" герой, поставленный в центре драмы — Человек (с большой буквы Every Man), над которым произносится суд и за душу которого борятся божественные и демонические силы. В сущности „Фауст" на значительном протяжении поэмы,— единственное действующее лицо, и все события совершающиеся на сцене, как в средневековой „Моралитэ" с ее аллегорическими персонажами, как бы развертывают перед нами его душевный мир и внутреннее действие, в нем происходящее; поэтому преобладающей драматической формой является монолог героя, прерываемый репликой его немногочисленных партнеров. Эту форму драматической „монодрамы" символической „Моралитэ" на тему — жизнь Человека, мы находим в Манфреде в еще более последовательном развитии. Монолог окончательно вытесняет реплики других героев; фея гор, альпийский охотник, злые духи и т. д. являются перед нами, как символические воплощения известных аспектов внутренней жизни героев [2]). Достоевский попадает в эту литературную традицию романтизма, но его роман как-то особенно проникновенно близок нам, благодаря непосредственному чутью автора к душевной жизни. Благодаря тем внутренним глубинным испыта-

[1]) Соб. соч. Гофмана. Т. V. Стр. 282—283.

[2]) Жирмунский, Байрон и Пушкин, стр. 20.

ниям, которыми Достоевский пропитал всю судьбу души человеческой, все ее недра, всё наше „оно“, он захватывает своими романами читателя так, как это даже не всегда удавалось величайшим корифеям искусства слова.

П. С. Попов

ДОСТОЕВСКИЙ НА ЗАПАДЕ.

(1916-1928)

„Его (Достоевского) талант принадлежит к разряду тех, которые постигаются и признаются не вдруг. Много, в продолжение его поприща, явится талантов, которых будут противопоставлять ему, но кончится тем, что о них забудут именно в то время, когда он достигнет апогея своей славы".

Белинский. „Отеч. Записки", 1846 г. (Статья о „Двойнике").

ВВЕДЕНИЕ

Последнее время, особенно начиная с 1921 года (столетие рождения Достоевского), величайший романист-мыслитель совершает поистине триумфальное шествие не только на Западе, но и на далеком Востоке. Никого из иностранных авторов не переводят с такой тщательностью, никого не переиздают в таком огромном количестве, никого с таким жаром не читают и не изучают, как Достоевского. Национальные перегородки, разделяющие иногда и враждебные взаимно страны, не существуют для победоносного движения Достоевского по Германии, Франции, Австрии, Англии, Италии, Испании, Америке, Японии[1]). Еще до революции Достоевский высоко поднялся в сознании Европы; теперь же, когда иностранец думает о русской культуре, он думает прежде всего о фактах революции и о Достоевском. И если для одних иностранных исследователей Достоевский прямо почитается глубочайшим символом „русского революционного (в широком смысле слова) духа", а для других он прежде всего гениальный художник, все равно его значение возвышается над теми, кто совсем недавно были „властителями дум" (Ницше, Толстой, Ибсен и др).

Германия, повидимому, особенно ревностно занимается Достоевским. За последние 6-7 лет вышло по-немецки больше десяти монографических работ; сверх того о нем пишут в параллель и

---

[1]) В Токио есть „Общество изучения Достоевского".

некоторыми другими романистами и мыслителями, как это было принято у нас в начале столетия. Далее, нет почти ни одного номера какого-либо литературного журнала, где не было бы статьи о Достоевском, заметок, перевода нового рукописного материала, мемуаров о Достоевском и пр. В Германии вышло большое количество изданий „Сочинений Достоевского", как по-русски, так и по-немецки. Отдельные же новые тексты вышли тоже в нескольких изданиях, как, например, „Исповедь Ставрогина"; есть прекрасные иллюстрированные издания: „Двойника", „Игрока" и друг., чего у нас нет [1]). Наконец, изд-во Piper в Мюнхене выпускает „Полное собрание сочинений Д-го" на немецком яз.), со включением ряда томов, специально посвященных собранию рукописных материалов Д-го, с комментариями, т.-е. идет много впереди нас, ибо у нас опубликована только часть рукописных материалов по „Преступлению и наказанию", И. И. Гливенком („Красный Архив" VII, 1924).

Целый ряд иностранных писателей находится уже давно под влиянием тематики и стиля Достоевского, а в последнее время число их еще увеличилось. И если у нас фигура Достоевского, по силе интереса к нему, еще не заслонила своих предшественников и современников, то в Европе это совершилось бесспорно. Еще в 1908 году известный французский исследователь литературы и романист André Gide писал: „Огромный массив Толстого еще закрывает горизонт; но, чем больше входишь в эту горную страну, по мере того как удаляешься от этой ближайшей вершины, скрывающей соседнюю,— позади гиганта Толстого появляется и растет Достоевский. Это он с вершиной, наполовину скрытой, является таинственным узлом всей горной цепи; у него берут начало нескольких самых значительных потоков, могущих утолить жажду современной Европы" [2]).

О равенстве Достоевского с Толстым английский критик I. Mieddleton Murry в 1916 году высказался так: — „Другие писатели других наций только играют у ног таких гигантов,

[1]) Кроме того, немцы (да и французы) давно издают отдельно такие перлы из „Дневника Писателей" как „Сон смешного человека", „Кроткая" и др.

[2]) Gide. „Dostoïevsky". Paris. 1923, стр. I. (Эта статья Жида, „D. d'après sa correspondance", написана в 1908 году).

как Толстой и Достоевский, ибо с ними пришла к концу (исчерпана) целая эпоха человеского мышления. В них человечество стоит на пороге открытия великой тайны"[1]). Тот же критик, однако, посвятил всю книгу утверждению мысли, что именно Достоевский—ни с кем несравнимый революционер в искусстве.

Белинский оказался прав: за 70 — 80 лет предвидел он судьбу начинавшего в 40-х годах писателя. Потенций, заложенных в „Бедных людях" и „Двойнике", для прогноза проницательного критика оказалось более достаточно, чем самых гениальных откровений „Преступления и наказания" и „Братьев Карамазовых" для критики 60-70 годов...

Достоевский, наконец, „достиг апогея славы".

I

ИСТОРИЯ ВОПРОСА: ДОСТОЕВСКИЙ В ЕВРОПЕ ДО 1914 г.

Почва для серьезного восприятия и оценки Достоевского на Западе подготовлялась давно. Еще в 1875 году французский историк литературы удивлялся быстроте движения и успехам „русского реалистического романа". „Странное дело, русская литература, настоящая точка отправления которой датируется лишь началом этого века (XIX), пришла к реализму так же скоро, как некоторые из более старших литератур и гораздо быстрее остальных"[2]).

Начинают чаще переводить Достоевского, хотя и вовсе не систематически, на французский, английский и немецкий языки во второй половине 80-х годов; тогда же появляется ряд статей Мельхиора де-Вогюэ (Vogüé), тогда же Достоевский впервые открывается Западу в труде Вогюэ „Le roman russe" (2-е изд. 1888 г.), где отдел, посвященный Достоевскому, озаглавлен: „La religion de la souffrance" („Религия страдания").

---

[1]) Middleton Murry. „Fyodor Dostojevsky. A critical study". London 1916, (M. Secker) стр. 263. 2-е изд. этой книги—в 1923 г.

[2]) Courrière. „Histoire de la littérature contemporaine en Russie". Paris, 1875 г., предисл., стр. v. По вопросу о Достоевском в западной литературе до 1910 г. см. Зайдман „Ф. М. Достоевский в западной литературе". Одесса, 2 изд. 1915 г. Впрочем, там дан обзор только французской и немецкой критики.

В Германии долгое время довольствовались более краткими очерками; таковы главы о Достоевском у Reinholdt'a, Zabel'я, такова книжка Sai'schik'a [1]).

В этих очерках, как и у многих французов 80-90-х гг., доминирует точка зрения Белинского-Добролюбова: Достоевский — гуманный защитник „Униженных и оскорбленных".

Одним из первых очерков о Достоевском в Англии был очерк Тэрнера 1890 г. [2]).

Германские исследователи раньше других иностранцев занялись изучением биографии Достоевского. Первым значительным трудом в этом отношении была книга Нины Гофман: „F. M. Dostojewsky. Eine biographische Studie". Berlin 1899 г. Она же сообщает нам о том, что́ прежде всего привлекало иностранцев к Достоевскому: „захватывающее, сенсационное в романе" [3]).

Достоевского — м ы с л и т е л я, как известно, на Западе открыл Ницше: см. популярную цитату из соч. Ницше, „Сумерки идолов" („Götzen Dämmerung"), письмо Брандесу: „Теперь я читаю русских писателей и особенно Достоевского. Я просиживаю над ним целые ночи и упиваюсь глубиной его мыслей". Влияние „бунтующих" Достоевского на теорию „сверхчеловека", особенно влияние образа Кириллова, общеизвестно.

Наконец, патологические и криминальные материалы были разработаны Loygue [4]), давшим очень высокую оценку творческой интуиции Достоевского в постижении патологических типов, раньше чем к ним подошла психопатология. Аналогичные идеи развивают итальянские криминологи, Ферри и Гарофало [5]). Их труды принадлежат к направлению Ломброзо. Ценя конкретное изучение индивидуальности преступника, они в восторге от описаний и анализов Достоевского. „Достоевский

---

[1]) Saitschik. „Die Weltanschauung Dostojewskis und Tolstois".

[2]) „The Modern Novelists of Russia, being the substance of six lectures delivered at the taylor institution, Oxford, by Ch. Ed., Turner, english lector in the university of St.-Petersburg". London 1890.

[3]) Hoffman, ук. соч., стр. 252. Зайдман, ук. соч., стр. 39.

[4]) „Un homme de génie Th. M. Dostoievsky. Etude médicopsychologique".

[5]) Garofalo. „Étude sur la nature du crime et la théorie de la pénalité". (С итальянского). Paris 1890.

Ferri. „Les criminels dans l'art et la literature". (С итальянского). Paris 1897.

в психологическом романе, это — то, что Данте в поэзии и Шекспир в драме". (Ferri).

II

СОВРЕМЕННОСТЬ. — КЛАССИФИКАЦИЯ РАБОТ О ДОСТОЕВСКОМ

Новый большой подъем интереса к Достоевскому наблюдался в 1914 г., сначала „Мировой войны". Германская нация, особенно австрийцы, в странном противоречии с политической враждой к России, набросились на сочинения Достоевского, которые были все тогда быстро переведены на немецкий язык. Во Франции Достоевского знали, б. м., несколько лучше к тому времени, даже много раз инсценировали его романы („Преступление и наказание", „Братья Карамазовы")[1]).

Во всяком случае того резкого подъема, как в Германии и Англии, во Франции не наблюдалось. Англия же, раньше плохо знавшая Достоевского, сразу стала на большую высоту в труде Мэрри в 1916 г.

Несколько лет, протекших затем до столетней годовщины Достоевского, дали мало специальных работ. Были журнальные статьи; в Германии русские и немецкие изд-ва выпустили к столетию ряд прекрасных изданий сочинений Достоевского на русском и немецком языках.

Новый подъем специального изучения Достоевского знаменует книга Турнейсена — „Достоевский", вышедшая к столетию (2-ое изд. 1922 г.) в Мюнхене. Одновременно, в дни столетия, и Франция дает новую характеристику Достоевского в торжественных лекциях André Gide'a, в зале Vieux-Colom-

[1]) „Les Frères Karamazov", drame en cinq actes, par J. Copeau et J. Croué d'après Dostoievski, représenté pour la première fois, le 6 avril 1911 au „Théâtre des Arts", с рецензией Sorbets (L'illustration théâtrale, 6 mai 1911). Инсценировки эти, правда, были вовсе непохожи на то, что мы видели в Художественном театре. С другой стороны, однако в России же пользовались для сцены лишь переводом с французской переделки „Преступления и наказания".

bier, в Париже, не вместившей всех желавших почтить русского писателя[1]).

Претендовать на исчерпывающую полноту обзора колоссального материала здесь никак нельзя. Придется ограничиться общим указанием на все известные сейчас новые исследования, классифицируя их, и разобрать и оценить только наиболее выдающиеся. Мы будем иметь в виду главным образом монографические работы о Достоевском. Классифицировать их можно в шесть групп: 1) исследования, содержащие преимущественно философский анализ, 2) устанавливающие социально-философское или социально-психологическое значение Достоевского, 3) эсто-психологические очерки, 4) содержащие чисто-литературоведческие анализы, обычно общего характера, но, между прочим, включающие и проблемы поэтики Достоевского, 5) рассматривающие Достоевского с психопатологической точки зрения, наконец, 6) биографические. Здесь же надо подчеркнуть, что Запад занят Достоевским не только как художником, но как гигантским фактом общей культуры[2]).

Исследования второй группы значительно преобладают (до 1925 г.) над другими по количеству, что в значительной степени уже и бросает свет на то, что и как заинтересовало сперва иностранцев в Достоевском.

III

ФИЛОСОФСКИЙ АНАЛИЗ. МЭРРИ (АНГЛИЯ). ПРАГЕР (ГЕРМАНИЯ)

Самый факт появления первоклассного труда о Достоевском именно в Англии можно рассматривать как своеобраз-

---

[1]) Ср. торжественное собрание Общества Любителей Российской Словесности в большой аудитории 1-го Моск. У-та (13 ноября 1921 г.), едва вмещавшей публику. Соответственный ряд торжественных собраний в Петербурге.—О книге Жида будет сказано позднее.

[2]) Любопытно то, что заграницей нет о Достоевском исследований, построенных чисто-социологическим методом; равным образом мы стоим впереди иностранцев и в смысле наличности у нас работ о Достоевском в разрезе поэтики, собственно, и—по истории творчества.

ное „ответное действие" на тот исключительный интерес, какой проявил когда-то, в 1862 году, к Англии сам Достоевский, пробывший в Лондоне, единственный раз за все свои поездки за-границу, 8 дней в июне и июле. Вряд ли еще какая картина жизни толпы подействовала так на Достоевского, как ночной Лондон летом 1862 г. „Зимние заметки о летних впечатлениях" (февраль, март 1863 г., глава „Ваал") свидетельствуют нам об этом с экспрессией и художественностью гениальной. Надо считать, что наиболее сильное впечатление в жизни после каторги унесено Достоевским именно от Лондона[1]).

Мэрри не читал сочинений Достоевского в подлиннике[2]), но в переводе он изучил текст очень внимательно. Основной тезис Мэрри — тот, что Достоевский дал совершенно своеобразный вид творчества: он не был романистом, как были Диккенс, Гюго и др., ибо слишком пропитаны его романы подлинной философией, но он не был и философом, ибо слишком образно, наглядно, символистично его творчество. Примыкая к некоторым русским философским исследованиям по форме и отдельным высказываниям, Мэрри стоит особняком от большинства их с своей защитой положения о „нейтральности" онтологии, о нерелигиозности символизма Достоевского[3]). Борьба идей-образов, стремление к синтезу без достижения, адогматизм мышления, — вот основные черты творчества Достоевского. Мэрри останавливается

[1]) Глава о Лондоне издана за границей отдельно, во Франции и Германии. У нас критика прошла мимо этой великолепной картины столичного пейзажа и жанра Достоевского. Я считаю, что „атмосфера" Петербурга в творческом сознании Достоевского как-то слилась, после 1862 года, с атмосферой именно Лондона, да и отдельные портреты навеяны Лондонскими. Ср. „невесту" Свидригайлова и красавицу из лондонского Casino, соотв. — третий кошмар Свидригайлова (пятилетняя девочка) и малолетняя проститутка в Лондоне.

[2]) Middleton Murry. „Fyodor Dostoevsky". London 1916 (стр. 263), (2 изд. 1923 г.). См. обстоятельную рецензию-реферат В. М. Жирмунского об этой книге („Русская Мысль", май—июнь 1917 г.).

[3]) Основная идея Мэрри выражена у него так: „И другие писатели создавали свои фигуры на онтологическом фоне (заднем плане), это верно; но в творчестве Достоевского фигуры сами по себе составляют онтологический задний план" („background", „Hintergrund" у немцев). Указ. соч., стр. VIII.

исключительно на втором периоде (1864 — 1880) и подвергает обстоятельному разбору „Подполье", „Преступление и наказание", „Идиот", „Бесы" и „Братья Карамазовы". Из романов он опускает „Подросток", ошибочно, конечно, считая его мало прибавляющим к богатствам других романов.

Мэрри признает Достоевского реалистом, но только в том особом смысле слова, как заявлял о себе сам Достоевский („Я реалист в высшем смысле"). Романы Достоевского непохожи на реалистические романы вообще, ибо у него отсутствует непременное условие реального развертывания действия: у Достоевского действие не „погружено в длительность" („bathed in a sense of time")[1]). „В „Преступлении и наказании", Раскольников, решив сознаться в своем преступлении в разговоре с Соней, в сумерках, откладывает свое решение на протяжении 60 страниц, и однако найдет контору еще открытой и солнце не закатившимся, когда он, наконец, предает себя..."[2]). „Причины чудовищно неадекватны своим результатам и ничтожные, обыденные происшествия приобретают зловещий характер"[3]). В дальнейшем, в своем предисловии Мэрри устанавливает обоснование того особого ужаса, который растет в сознании читателя Достоевского и непохож на обычный ужас, как эффект трагического вообще.

Мэрри считает, что такая сцена, как катастрофа в „Идиоте" (Мышкин и Рогожин у трупа Настасьи Филипповны), резко отличается от других трагедий в искусстве. Последняя сцена в „Идиоте" по силе превосходит все, что было создано в трагедии вообще: „это кульминационный пункт искусства трагедии...". „Ничего подобного этой сцене никогда не было написано раньше"[4]). Этого уже слишком много для „сына Англии — страны Шекспира". Здесь нет катарсиса (очищение). „Нет жалости, есть лишь оледенение, большее, чем отчаяние... Наши сердца не очищаются, они замерзают"[5]).

---

[1]) Murry, стр. 26.
[2]) Стр. 27 — 28.
[3]) Стр. 30 — 31.
[4]) Стр. 148 — 149.
[5]) Стр. 155.

Но Мэрри идет еще дальше и в своем очень сложном и трудно-комментируемом тезисе, „онтологический цинизм" (metaphysical obscenity), устанавливает последнюю причину одержимости ужасом героев Достоевского, наиболее значительных (Свидригайлов, Рогожин, Ставрогин, Иван Карамазов и, своеобразно, Смердяков). „Мысль об этом особом цинизме преследует его великие характеры, как преследовала и его самого"[1].

Анализируя композицию романов Достоевского, Мэрри дает совершенно новое освещение внутренним соотношениям главных персонажей. Бесспорно, недостатком у него является отсутствие анализа фона „атмосферы" и мелких персонажей, сделанных Достоевским обычно особенно реалистически, даже натуралистически. Это вредит, прежде всего, самому Мэрри, ибо именно в е г о плане и важно было показывать ц е л о е каждого романа. Отсутствие этого целого особенно сказывается при разборе „Братьев Карамазовых". Вредит это, далее, и пониманию стиля Достоевского: Мэрри склонен с л и ш к о м символизировать реализм Достоевского и вовсе не замечает натуралистических шедевров: петербургский пейзаж, жанр, портреты и мн. др. Но, за вычетом этого, композиция „Бесов", а особенно „Преступления и наказания" и „Идиота" дана изумительно глубоко[2]. В отличие от немцев (да и русских), английский критик считает центральным персонажем первого гениального романа не Раскольникова, а Свидригайлова. Проникновение в этот труднейший характер достигается новой постановкой „преступности" в романе. Раскольников только х о ч е т быть преступником, но не может: „Шиллер-то в вас все смущается..."[3], и остается „одним из тех людей, которые делают зло ради добра", — и обществу нечего бояться Раскольниковых. Решение проблемы дано только в Свидригайлове, действительно потерявшем сознание различия между добром и

---

[1]) Стр. 36—37.

[2]) Ясно, однако, что проблема композиции не ставится у Мэрри в плане современной поэтики, а в тесном сплетении с анализом философским и психологическим.

[3]) „Шиллер-то, Шиллер-то наш, Шиллер-то. Où va-t-elle la vertu se nicher?" (Слова Свидригайлова, часть VI, гл. 4).

злом, ставшем вне морали. „Диалектика студента воплотилась в лице зрелого мужчины". Раскольников „лишь уготовает пути" Свидригайлову. Отсюда — ирония последнего над первым. Но Свидригайлов не есть „классический злодей": „он также и человечен, слишком человечен" („he too is human, too human" ср. его собств.: „человек есмь et nihil humanum") [1]).

„Свидригайлов был новым словом Достоевского" [2]). Такому мнению о Достоевском вторит тезис нашего поэта Блока: „Достоевский чуть ли не более всего влюблен в Свидригайлова" [3]). И как ни мало уделяется фону романа, все-таки Мэрри верно указывает композиционное место Мармеладовым: в образе их жизни и их судьбы была задана проблема; Раскольников и Свидригайлов, каждый по своему, именно ее решают: „Мармеладовы представляют собою факт страдания в мире", отсюда „скорбь — непрекращающийся лейтмотив („under one") всего этого произведения" [4]).

Более спорно, но еще интереснее показана композиция „Идиота". В центре поставлена фигура Настасьи Филипповны. Мышкин и Рогожин представлены как две половины „идеального" человека, „странствующие там и сям по земле в поисках своего потерянного единства" [5]). Отсюда их братание (обмен крестами), отсюда любовь-жалость Мышкина и любовь-ненависть (к Мышкину) Рогожина. Настасья Филипповна тянется к обоим, ибо стремится к „цельному человеку". Настасья Филипповна — символ жизни, исполненной противоречий,—и, только когда она мертва, Мышкин и Рогожин могли стать братьями, действительно. Вся трагедия показана на фоне картины Ганса Гольбейна, висевшей в мрачном доме Рогожина („the gloomy house") и символистически представляющей

---

[1]) Murry, стр. 117, 120 и др.

[2]) Мэрри, стр 116: „Svidrigailov was Dostoevsky's new word".

[3]) Блок. „Россия и интеллигенция". Петербург. 1919. Ст. „Ирония", стр. 45. Глубокий анализ Свидригайлова у Мэрри грешит, однако, в двух пунктах: подчеркиванием его воли, активности, тогда как в основе Свидригайлов — натура созерцательная, скептическая, и полным невниманием к Свидригайлову, как квинт-эссенции атмосферы Петербурга, тогда как вне Петербурга Свидригайлов эстетически немыслим.

[4]) Мэрри, стр. 123.

[5]) Стр. 153. Ср. миф, рассказанный Аристофаном („Пир" Платона).

крах идеализма от погружения его в реальную действительность. Оригинально освещены письма Настасьи Филипповны к Аглае: „В этих письмах Аглая — олицетворение невинности; она не Аглая, а греза Настасьи о том, какой она была некогда и какой по существу (в глубине) остается“[1]). О значении последней сцены „Идиота“ в глазах Мэрри было сказано выше.

В центре „Бесов“ стоит фигура Ставрогина, уже застывшая, мертвая фигура, как воплощение „небытия“ (мэонизм). Vorgeschichte романа, петербургский период жизни главного героя, экспонирован, как стихия разврата и предельного цинизма, теперь не видная, но явно подозреваемая и всегда наличная в потенции: „Между его детством и зрелым возрастом, в каком является он нам, прошли темные и таинственные годы в том странном городе, Петербурге, который Достоевский показал нам подобным расщелине в земле, подобным „mundus'у“ древних римлян...[2]). В романе Ставрогин — вне реальности, по существу. В этом смысле больше всего мы узнаем о нем в сцене, когда его мать входит к нему в кабинет: „Решительно он походил на бездушную восковую фигуру“[3]). „Холодный ужас этого портрета устрашающ. Ставрогин не человек, а лишь безличное присутствие чего-то, („a presence“). Его мы не можем видеть. Мы можем следовать за ним только путем видения его Кирилловым, Шатовым и Петром Верховенским, для каждого из которых он вождь и бог“ („Иван-царевич“)[4]). В дальнейшем дан острый анализ Кириллова, обоих Верховенских, с особенным вниманием прослежен „Конец Степана Трофимовича“. В заключение Мэрри опять останавливается на общей характеристике Достоевского в кругу его современников: „Тургенев был романист; Толстой был великим романистом; Достоевский совсем не был романистом. Его нельзя измерять мерилами старого искусства или старой логики: он перешел за пределы и того, и другой“[5]).

---

[1]) Стр. 147.

[2]) Стр. 158 — 129.

[3]) „Бесы“, ч. II, гл. первая, 4.

[4]) Murry, 161.

[5]) Там же, стр. 199. Ср. с такой высокой и исчерпывающей характеристикой Ставрогина презрительное отношение к этому герою у крупнейшего немецкого исследователя, Мейер-Грэфэ (дальше, в настоящей статье).

В очень обстоятельном и сложном анализе „Братьев Карамазовых" Мэрри выступает против частого истолкования этого романа, содержащего якобы только типические черты русского характера, притом определенной эпохи. „Братья Карамазовы" не есть „энциклопедия русской жизни", заявляет англичанин [1]). Мэрри, первый из иностранцев, сумел не только прочесть длиннейший роман Достоевского, но и оценить его так, что уж неловко теперь вспоминать отзывы Вогюэ. Центральная фигура — Иван, этот современный Гамлет („this modern Hamlet"). „Он стоит в ряду Ставрогина и Свидригайлова. Ничего подобного „Великому Инквизитору" никогда не было написано" [2]). Раздвоение Ивана показано, как присутствие в его душе чорта и Смердякова: „Чорт в сновидениях и Смердяков средь бела дня были его закадычными друзьями. Гамлет размышлял, „что за грезы на смертный сон наш снизойдут" („sleep of death"); Иван нес двойное бремя: те, старые грезы (сновиденья), и другие, посещающие жизненный сон („sleep of life"). И Мэрри остро подмечает, как порой кошмарный „Чорт" и реальный Смердяков меняются в глазах Ивана: Смердяков, со всеми своими реальными аттрибутами: взбитым хохолком, гитарой, теологическими спорами, кулебякой и мастерским искусством варить супы, становится призраком, а „Чорт" из „умственной фикции" („икс в неопределенном уравнении") превращается в потертого джентльмена „qui frisait la cinquantaine", с лорнетом в черепаховой оправе" [3]). Нет возможности проследить здесь за разбором характера Дмитрия. Женских образов Мэрри почти не касается. Взгляд на Зосиму очень спорен. В заключение—апофеоз Алеши. „Он—тот, в ком страдания Карамазовых должны быть оправданы. Он может не веровать в бога, считать себя сенсуалистом, ибо его знание великого Единства не нуждается в вере в бога... Он — человек, являющийся надеждой всего человечества; для него старые проблемы разрешены одним фактом его (Алеши) существования — и их больше нет" [4]). Таким образом, Мэрри старается

[1]) Murry, 203.
[2]) Стр. 219.
[3]) Стр. 225.
[4]) Стр. 259.

показать, что в образе Алеши Достоевский, единственный раз в своем творчестве (ибо Мышкин потерпел крах), дал выход из трагического сплетения характеров и событий, переполняющих его творчество.

Исследование Мэрри может не удовлетворить целиком: слишком легко он покидает ту реальную плоскость жизни, которая так ярка у Достоевского. Зато в разрезе символистическом обнаружены такие глубины творчества Достоевского, что остается только изумляться и... изучать английского исследователя.

Обозревая здесь же, для удобства, прежние английские работы по Достоевскому, нельзя не остановиться на одной: Морис Бэринг „Вехи русской литературы", написанной в 1909 г. и переведенной, к счастью, на русский язык.[1]) Автор ее был английским корреспондентом „Morning Post" в русско-японскую войну и потом, сильно заинтересовавшись Россией, прожил несколько лет в Петербурге. Книга написана диллетантски, но умно, за вычетом некоторых наивных штрихов, до сих пор характерных для суждений о России у некоторых иностранцев.— Беринга надо рассматривать как продолжателя крупного дела Макензи—Уоллэса (Mackenzie Wallace), первого, кто открыл для Англии культуру России в 19 веке.— „Вторым гигантом, дополняющим Толстого, всякий русский критик назовет Достоевского, и иностранный критик, знакомый с творениями последнего, не может с ним не согласиться". „Восхождение красной и мятежной планеты Достоевского заставляет бледнеть спокойную звезду Тургенева. Толстой и Достоевский горят на небе русской литературы, как две планеты; одна из них — яркая, как Юпитер, другая — вещая, как Марс".

В эпиграфах к главе о Достоевском он приводит восторженную оценку „Преступления и наказания" и „Униженных и

---

[1]) Подлинника этой книги сыскать не удалось. Перевод озаглавлен: Морис Беринг. „Вехи русской литературы", пер. Базилевской с предисл. Хомякова. Москва 1913 г. Главы: 1) Характеристика русских людей, 2) Реализм русской литературы, 3) Веселость русских людей, Гоголь (сравнение с Диккенсом), 4) Толстой и Тургенев, 5) Место Тургенева в русск. литер. 6) Достоевский, 7) Пьесы Чехова.—Всего стр. 165 Достоевскому отведена почти половина книги, 71 стр.

оскорбленных", данную Р. Л. и Л. Н. Стивенсонами [1]). Беринг хорошо сопоставляет реализм Достоевского и его фантастику: „ему дано подойти ближе всех к неведомому" [2]), „его творения касаются самых темных туч, какие только могут затемнить человеческий дух" [3]). „Он видел жизнь, какой она была в действительности" [4]). На этом фоне исследует Беринг главные романы Достоевского. „Преступление и наказание", это— „самая великая трагедия убийцы, когда-либо созданная со времен Макбета" [5]). Английский автор усматривает у Достоевского разновидности типа Люцифера, с одной стороны, и главного героя русской сказки, „Иванушки-дурачка", с другой. Гениальным воссозданием последнего он признает, как почти все иностранцы, Мышкина и совершенно от него в восторге. Он считает „Идиот" самым характерным романом Достоевского, самым типичным произведением русской литературы вообще и наиболее выражающим „истинную душу автора" [6]). Он остро заметил Ставрогина, Рогожина и мн. др., хотя разбор их краток и слишком рассчитан на „средний английский вкус и образование". Заканчивая свой очерк, автор весьма многозначительно замечает: „Достоевский создал и понял такие высоты и такие глубины человеческой души, которые лежали далеко за пределами понимания Толстого и даже Шекспира" [1]). Недостаток Достоевского усматривается в отсутствии ясности, равновесия и пропорциональности, зато его гений взлетает выше и опускается глубже, чем гений какого-либо другого писателя русского или европейского". Беринг, для своего времени, дал почти maximum проникновения в Достоевского, по крайней мере,—чувствования некоторых основных стихий писателя и подготовил английского читателя к пониманию книги Миддльтона Мэрри.

---

[1]) Р. Л. Стивенсон, как беллетрист, писал иногда явно под влиянием приемов и образов Достоевского. См. его рассказ «Маркам», на тему убийства молодым человеком старого ростовщика. Все детали картин как бы скопированы с «Преступления и наказания».

[2]) Беринг. Указ. соч., стр. 77.

[3]) Там же стр. 65.

[4]) Стр. 140.

[5]) Стр. 109.

[6]) Стр. 114, «Идиот» — ключ к творчеству Достоевского: «Если читатель способен понять и оценить «Идиота», он сможет оценить и все творчество Достоевского» (Беринг, стр. 139).

Некоторый интерес представляет одна из прежних английских монографий о Достоевском: Lloyd J. A. T. „A Great Russian Realist—Feodor Dostoieffsky" (Ллойд, „Великий русский реалист — Феодор Достоевский") London. S. Paul & C⁰ (без года, кажется, 1912) — 296 + 48 стр., где на фоне биографии дан анализ главнейших произведений Д-го.— Ллойд устанавливает взаимоотношение философской и художественной стихий в творчестве Д-го: „Достоевский мастерски пользуется диалектикой, но она всегда подчинена у него интересам его персонажей, как индивидуальных мужчин и женщин. Теория Раскольникова об убийстве, например, дана в той же пропорции к замыслу „Преступления и наказания", как тезис Гамлета о самоубийстве к шекспировской трагедии" [1]). Автор дает местами свежие характеристики крупных персонажей, спец. „Великого инквизитора", а также Раскольникова, Сони, Свидригайлова и Порфирия. Последнего Ллойд считает интереснейшей детективной фигурой в литературе вообще. Кошмары Свидригайлова подвергнуты очень внимательному разбору. Особенно высока оценка Сони, поставленной в галлерее идеально-женственных персонажей, глубоко сознающих свой тяжелый долг. „Соня равноценна Антигоне." „Не Гюго, со всей его блестящей риторикой, а Достоевский — вот кто сумел действительно понять униженных (les miserables)" [2]). Описывая пышные похороны Д-го, автор видит причину тогдашних всеобщих слез в том, что именно „Достоевский понял людей лучше, чем кто-либо" [3]).

Наиболее обстоятельный философский анализ творчества Достоевского в Германии дает книга Прагера, „Мировоззрение Достоевского" (Hans Prager. „Die Weltanschauung Dostojewskis", Hildesheim, стр. 215. Год не обозначен. Введение датировано 1923 г.). Книга снабжена предисловием Цвейга, говорящего о колоссальном росте фигуры Достоевского в Европе и о том, что его величие вот-вот сравняется с—Гёте, выраставшим гораздо медленнее. Цвейг указывает на неизбежное ограничение широты и глубины безграничного твор-

[1]) Ллойд, стр. 175. Ту же мысль см. у Андрэ Жида и теперь—у Бахтина („Проблема творчества Достоевского". Ленинград 1929 г.).

[2]) Там же, стр. 290.

[3]) Стр. 296. Следует указать еще англ. книгу: Janko Lavrin „Dostoevsky and his creation" London 1920. (W. Collins).

[4]) Берлинг, стр. 144.

чества Достоевского у Прагера, но признает плодотворность основных принципов исследователя в качестве пунктов внутреннего роста идей Достоевского. Книга Прагера содержит анализ следующих романов: „Преступление и наказание", „Бесы", „Идиот" и „Братья Карамазовы". Анализ последнего романа составляет почти половину книги. В основе анализа лежит своеобразная диалектика: от идеи „власти" (мечта Раскольникова о Наполеоне) к идее „любви" (старец Зосима). „Бесы" поставлены раньше „Идиота", п. ч. таково их место диалектически: Ставрогин и Петр Верховенский — развитие образов зараз Свидригайлова и Раскольникова, подобно тому, как Кириллов и Шатов — усиление Разумихина и второй половины того же Раскольникова. Мышкин и Рогожин—единый образ, обозначающий индивидуализм, потерявший интеллектуалистические черты и корнями ушедший в последнюю реальность. И, в то время как старик Карамазов и Смердяков—последний результат развития Свидригайлова — Ставрогина — Петра Верховенского, Иван — преемник Раскольникова, освобождающийся от индивидуализма. Он обращен за Запад. Митя, развитие Разумихина, обращен к Востоку. Алеша, выросший Мышкин, — сердце России. Любопытное композиционное место в творчестве Достоевского получает „Сон смешного человека": он оказывается внутренней характеристикой князя Мышкина, с его двумя концепциями жизни — 1) в Швецарии и 2) в Петербурге, в водовороте трагедии. Общая схема построения Прагера дана нами в конце этой статьи.

К числу счастливых идей теоретизирования Достоевского у Прагера надо отнести, во-первых, верную мысль о расширении кругозора жизни у Достоевского: от Петербурга он всегда имел тяготение перейти к России вообще,—и последний роман вводит нас в „недра" страны, символически представленные каким-то захолустным Скотопригоньевском. Нельзя, однако, не отметить досадный у многих иностранцев пробел: „Подросток" остался незамеченным. Он осложнил бы остроумную схему Прагера, но все же мог найти и в ней свое место. Далее, вообще тенденция от индивидуализма перейти к „соборному сознанию", замеченная уже у нас Вячеславом Ивановым и Л. П. Гроссманом, может быть, в самом деле, является внутренним стержнем диалектики художественных образов Достоевского.

И все-таки схема всегда суживает. Анализ таких образов, как Свидригайлов, Ставрогин, проведен слабо. Весьма сомнительно, чтобы Федор Карамазов со Смердяковым были результатом сгущения и „оседания" Ставрогина с Верховенским, а эти двое, особенно вместе взятые, никак не эксплицируются из генерически отличного образа Свидригайлова: утонченный скепсис последнего, его разврат „джентльмена" и органически, и идейно чужд вульгарному „нигилизму" старика Карамазова. Помимо сказанного, зияющий пробел обнаруживается в отсутствии проблематики любви - страсти. Схема построена в одних „мужских" тонах, тогда как проблема жизни у Достоевского всегда ставится и решается и в женских образах, в их трагическом столкновении с мужским и будущую, более полную схему диалектики образов Достоевского нельзя строить без анализа Сони, Настасьи Филипповны, Ахмаковой и Грушеньки. За вычетом всего этого книга Прагера дает достаточное свидетельство тому, как углубляются анализы иностранцев и как они порой оставляют позади себя наши, случайные часто, философские комментарии к Достоевскому.

IV

АНАЛИЗ И ОЦЕНКА ДОСТОЕВСКОГО В РАЗРЕЗЕ СОЦИАЛЬНО-ФИЛОСОФСКОМ

Переходим к обзору литературы о Достоевском, обращающей специальное внимание на социально-философское значение его творчества. Германия дала здесь много монографий: Thurneysen, Hesse, Praxmarrer, Nötzel[1]), Holzmann, Natorp, Kaus и др., менее значительные.

Все эти авторы намеренно подчеркивают, что не искусство Достоевского их интересует, хотя они не склонны его низко оценивать, а специально следующие моменты: содержание социально-философских идей, характеристика России и русского человека и прогнозы Достоевского о судьбах Европы и культуры. Все эти книги появились в годы 1921 — 23, когда вся

[1]) Nötzel „Dostojewski und Wir "1921 — 2, ср. его же: „Tolstoi und Wir".

Германия зачитывалась Шпенглером („Der Untergang des Abendlandes", 1920 г.). Достоевский тогда был воспринят, гл. обр., как символ „кризиса старой культуры". Соц.-экономические основы этого воззрения ясны без объяснений, особенно именно для послевоенной Германии.—Турнейсен вновь указывает на чрезвычайное, „дикое" в творчестве Достоевского, производящее ошарашивающее впечатление и притягивающее тем самым читателя. Достоевский — критик существующего буржуазного строя; он ясно видел прогнившие экономические и моральные основы жизни и предсказывал близкую гибель старой культуры. Он дал концепцию нового человека, не только в виде „человека-бога" у Кириллова, но и в образе Мышкина, ставшего по ту сторону и социальных, и моральных, и др. принципов. Более того, Турнейсену кажется, что люди, наиболее воплотившие задачу последней нашей эпохи — Ницше, Толстой и Ленин — как бы вышли со страниц Достоевского [1]). Все это потому, что Достоевский обладал сам в высокой степени подмеченной им в Пушкине способностью перевоплощения в гений любого народа. Достоевский, по Турнейсену, не только радикальный отрицатель, он ценен еще больше своими высшими утверждениями [2]). Достоевский осуществил свое желание „при полном реализме найти в человеке человека". В отличие от Толстого, хотевшего парить в безвоздушном пространстве, Достоевский не поддавался соблазну легкого поголовного отрицания. Он слишком ценил „живую", реальную жизнь и знал любовь, неведомую Толстому: „всякий пред всеми во всем и за всех виноват" [3]). Достоевский сам стоит в глубине проблематики своего творчества... Именно это придает его жизни, его судьбе его человеческому облику величие. Достоевский вовсе не был „святым", он силен своим всеведением и своей страстностью искания. „В этом непреходящая черта вечного значения его творчества" [4]). Анализы отдельных персонажей довольно банальны, за исключением Мышкина и Ивана Карамазова. Эстетико-поэтический разрез отсутствует вовсе.

---

[1]) Thurneysen „Dostojewski", стр. 6 — 7. (2-ое изд. 1922 г.).
[2]) Там же, стр. 10.
[3]) Стр. 65 сл.
[4]) Стр. 77.

Гессе в двух своих очерках о Достоевском [1]) отправляется от факта, что „современная германская молодежь ищет ответа, в сфере мировоззрения, уже не у Гете и даже не у Ницше, а именно у Достоевского“ [2]). „И страшно не то, что в 60—70 гг. в России были написаны эти книги, а что вот уж 30 лет они читаются в Европе с захватывающим интересом и что на изображенных там больных, эпилептиков, стариков и идиотов и людей страсти смотрят совсем иначе, чем на подобные образы в других романах“ [3]). „Идеал Карамазовых, этот древний азиатский идеал, грозит пожрать европейский дух“... Он означает „отказ от всякой твердой этики, ради всепонимания, вседопустимости, новой опасной святости“ [4]). Карамазов, это и есть настоящий русский человек. Он стремится освободиться от пут закона и морали. Этот человек ничего не любит и любит все [5]). Карамазовщина, хаос — загадочное явление; может быть она несет только убийство, разврат, заразу, разложение, но может быть и другое: корни новой культуры; может произойти вновь некоторый культурный сплав, подобно сплаву между античностью и варварами в IV—V веках. И все-таки многое погибнет, как некогда погибла античная культура, как таковая, не из-за Нерона, не из-за Спартака и не от германцев, а только от пришедшей из Азии идеи, старой и тривиальной, но в тот момент принявшей форму учения Иисуса“ [6]). Такое же пугающее впечатление производит Мышкин, одинокий, враждебный и старикам, и молодежи, и „людям общества“, и „нигилистам“ и такую страшную силу „нового мира“, однако, в себе несущий [7]). Эстетическое у Достоевского не интересует Гессе: „Без сомнения, Достоевский был одаренным писателем, несмотря на чудовищность, содержащуюся в его книгах. Но, ведь, Исаия тоже был художником, поэтом, а разве это в нем важно?“ У Достоевского многое стоит уже по ту

---

[1]) Hermann Hesse. «Blick ins Chaos». Bern 1922 („Die Brüder Karamasoff oder Untergand Europas“. —„Gedanken zu Dostojewskis „Idiot“).

[2]) Гессе, стр. 2.

[3]) Стр. 28.

[4]) Стр. 2.

[5]) Стр. 6. Ср. Блока: „Мы любим всё...“ („Скифы“).

[6]) Гессе, стр. 16.

[7]) Стр. 21 сл.

сторону искусства" [1]). И как странно, что в 80-е годы и дальше великими европейскими писателями считали других, например, Флобера. Рядом с „Карамазовыми" Флобер становится маленьким, лишь художественным явлением [2]).

Те же идеи проходят сквозь книгу Праксмаррера [3]), только в форме анализа идеологии всех крупных произведений Достоевского, начиная с „Записок из подполья". Праксмаррер, впрочем, дает и историко-литературный разбор, указывает место Достоевского в истории русского реализма. У него есть интересная критика теории Мережковского и свой взгляд на сопоставление и противопоставление Достоевского Толстому [4]). Праксмаррер, один из немногих иностранных исследователей, читал Достоевского в подлиннике и любит характерные словечки, термины Достоевского и пр. передавать по-русски в латинской транскрипции [5]). Среди книги автор считает нужным дать свой перевод „Сна смешного человека" и в комментарии к нему заявляет, что это был синтез Достоевского: „возможность оправдать „зло" „образуя из него добро" [6]). „Я живу, следовательно, верю», вот—самая твердая почва, на которой только и может устоять человек в мире" [7]).

В эту же серию работ о Достоевском входит книжка Хольцмана, „Dostojewski. Sein Leben und Werden" („München 1923 г.), где идеология Достоевского в области социально-философской дана в плане биографическом. (Оглавление: „Ищущий", „Преступник", „Борец", „Пророк"). Бесспорно жаль, что автор ориентируется в области биографии Достоевского почти исключительно на книге Л. Ф. Достоевской. [8])—„Один и тот же

[1]) Ср. основной тезис Мэрри.

[2]) Стр. 17.

[3]) Praxmarrer, Konrad. „Idee und Wirklichkeit. Dostoejwskij, Russland und Wir". Berlin, 1923, стр. 180. („Идея и действительность. Достоевский, Россия и мы").

[4]) Праксмаррер, стр. 77.

[5]) Напр. „Smirisj. gordyj Tschelawjèk..." („Пушк. речь"), стр. 157.

[6]) Там же, стр. 131 сл.

[7]) Стр. 133.

[8]) Л. Ф. Достоевская. „Достоевский в изображении его дочери", сокращенный русский перевод с немецкого перевода французской рукописи Л. Ф. Достоевской, под редакцией Горнфельда ГИЗ. [Москва, 1922 Петроград]. Книга эта вышла раньше на немецком языке, потом, в 1922 г., на английском, (с пред. А. Ф. Д-ой), наконец (после русского), —по-французски.

1821 год видел смерть Наполеона и рождение Достоевского. Закат одного совпал с восхождением другого. Там, на острове св. Елены — властелин, мощный организатор, какого когда-либо знал мир, здесь, в Москве провозвестник смирения и братства, герой царства духа. Там—император западной цивилизации здесь—русский пророк, предтеча грядущей культуры"[1]). Хольцман, внимательно всматриваясь в портрет Достоевского (немцы любят это делать), видит в нем признаки тех взаимно исключающих начал, которые наличны в творчестве Достоевского. Выражение губ и рта свидетельствует о чувственности и порочности, величественный лоб о высоте мысли и великих чувствах.— Достоевский был ненавистником Запада, п. ч. был противником капитализма и буржуазии. Как „пророк", Достоевский, правда, ошибся в своем предсказании „разбившихся о русский берег революционных волн Европы", но самое последнее слово Достоевского („Дневник писателя", январь 1881 г.), как-будто зато оправдывается. Он утверждал, вновь критикуя буржуазно-парламентарный строй, что России пора бросить подражать Европе. „Ее будущие и ее культурные задачи лежат в Азии". Не потому ли, прибавим от себя, он восхищался так победами Скобелева в Центральной Азии и взятием Геок-Тепе? Хольцман восторженно описывает и оценивает „Пушкинскую речь" и социальную философию в „Братьях Карамазовых". Он тоже усматривает специфические русские черты в фигурах всех Карамазовых: беспредельную широту и хаотичность, порок и святость, и восклицает: „Кто хочет знать Россию, пусть читает Карамазовых!"[2]). Хольцман не отрицает, что многое в Достоевском непонятно западному человеку. „Но это не исключает того, что мы можем познать его величие, его мировое значение. Путь к русскому началу ведет только через него"[3]).

Особенно симптоматичным надо признать появление книги о Достоевском Наторпа[4]). Если некоторые из перечислен-

[1]) Хольцман, стр. 1.

[2]) Хольцман, стр. 83.

[3]) Там же, посл. стр.

[4]) Natorp. «Fjedor Dostojewskis. Bedeutung für die gegenwärtige Kulturkrisis» («Значение Ф. Достоевского для современного кризиса культуры»). Jena. 1923 (стр. 41).

ных выше исследователей впервые от своих работ о Достоевском ведут свою известность, то Наторп (1854—1924 г.), один из самых видных германских философов последнего времени, интересен тем, как на закате своей долгой философской деятельности он как бы разрывает связь с своим рационалистическим credo и ищет решения проблемы мира и жизни у русского писателя, даже не читавшего ничего почти по философии вообще. Вдвойне интересно то, что Наторп ставит в центр проблематики Достоевского „Сон смешного человека", этот рассказ, почти не замеченный русскими исследователями и так любимый в Германии, что он многократно издавался отдельно, чего у нас не было. Мы видели, что и другие немецкие исследователи опирались на этот „фантастический рассказ", но только Наторп признал его квинтэссенцией философии Достоевского, как это и высказывал давно от себя пишущий эти строки.

Наторп, как и цитированные выше исследователи (кроме Праксмаррера), оговаривается, что русского языка он не знает и Достоевский ему интересен не как художник и не как психолог даже, а как мыслитель[1]). Достоевский, конечно, огромный психолог и, конечно, к тому же очень много глубокого пережил сам, но существо его философии вырастает из глубин интуиции: „Все вытекает у него из глубин внутреннего созерцания (Innenschau); это подлинный и самый сильный экспрессионизм"[2]). Субъектом творчества Достоевского оказывается не он сам, с его как бы „снами наяву", „но человек, как таковой, который все это переживает, делает, страдает вовсе не во сне, но в самой бодрственной действительности, и потому должен все это высказывать". Предмет искусства Достоевского, другими словами,—„целое человеческого бытия" „Потому форма изображения у Достоевского объективна в высочайшей степени; в ней нет ничего от субъективизма романтики". „Это такое чистое самообнаружение (Selbstdarstellung) человека, вечного человека, подобного которому не легко найти где-либо еще"[3]). — Основной тезис философии

[1]) Наторп. Указ. соч., стр. 1.
[2]) Стр. 3.
[3]) Там же.

жизни у Достоевского, как мы читаем в „Сне смешного человека", это — признание вечной ценности за жизнью, как бы ни полна она была чудовищных страстей, греха и страданий [1]). Человек у Достоевского впервые через страдание становится знающим (wissend). Настоящими „сынами земли" оказываются именно люди после того, как смешной человек „развратил их всех". Достоевский установил тезис „безостаточного утверждения мира" („Restlose Bejahung der Welt") [2]). Богом Достоевского была сама жизнь: Das Leben, Ur-Quellgrund des Lebens" [3]), ибо каждый миг жизни охватывает собой всю полноту, заключает в себе глубочайшую святость [4]). Отсюда, по Наторпу, основной проблемой Достоевского является человек. Проблема бога отпадает; впрочем, и индивидуальное собственное „я" ни в коем случае не есть первое, напротив — вопреки мнению многих исследователей Достоевского — всегда остается у Достоевского под вопросом. Достоевский не был индивидуалистом, в последнем, великом периоде своего творчества. Наторп не считает Достоевского христианином: „Историческое христианство ушло в историю. Теперь речь идет обо всем человечестве, даже обо всем живом вообще" [5]).

Наторп не склонен приурочивать значение Достоевского к так называемому кризису современной западной культуры. Он идет вперед от Гессе, Турнейсена и др. и считает Достоевского символом кризиза общечеловеческой культуры, отрицая в нем „восточное" азиатское начало, в специфических „карамазовских" чертах. Даже если бы, впрочем, это было и так, то нечего бояться, что Достоевский уводит нас от Европы в Азию, к фаустовским „матерям". Восток, Будда тоже не отрицает жизни [6]). Достоевский похож на Гете последнего периода, Наторп подчеркивает значение эпиграфа к „Братьям Карамазовым", считая его как бы эпиграфом ко всему

---

[1]) Стр. 11.
[2]) Стр. 38.
[3]) Стр. 20.
[4]) Наторп, стр. 41.
[5]) Стр. 27.
[6]) Стр. 40.

Достоевскому: „мы радостно должны принять вину всех во всем на себя. Вот — „рай" Достоевского"[1]).

Достоевский был глубочайшим апологетом и изобразителем „живой жизни", жизни, оправданной тем уже, что она жизнь. Большего оптимизма нельзя себе даже вообразить[2]) М. Горький, по Наторпу, не понял существа настроения (атмосферы) Достоевского и напрасно так боролся с „карамазовщиной"[3]). Наторп считает Достоевского бесспорно глубже и значительнее Толстого: у последнего смерть противопоставлена жизни, как некое внешнее таинственное начало, у Достоевского жизнь не менее таинственна, чем смерть; жизнь и смерть внутренне объединены[4]). Всечеловеческое, сверхнациональное начало в Достоевском Наторп очень подчеркивает (особенно ему по душе образ Версилова), а потому он против тех, кто признает Достоевского пророком смерти Европы. Кризис культуры не есть ее смерть, а подлинная переоценка всех ее ценностей: все ценности остаются, только принимаются в новом плане сознания. „Сон смешного человека" дал потрясающе-сильную положительную концепцию жизни. Как в гимне Дмитрия Карамазова, Достоевский славит жизнь во что бы то ни стало. Жизнь у Достоевского — Vita Triumphatrix (торжествующая жизнь). Так глубоко, сильно и, думается, верно сумел понять германский философ-теоретик философию жизни глубочайшего русского художника-мыслителя.

Монография Кауса (Otto Kaus, „Dostojewski und sein Schicksal". Berlin, 1923 г., стр. 163) „Достоевский и его судьба", содержащая три главы: „Царство Сатурна", „Деньги и душа", „Хаос и нация", представляет собою исследование, не совсем ясное ни в отношении сюжета, ни в смысле метода. Каус подвергает разбору как социально-философскую грань творчества Достоевского, так и художественную; метод же то импрес-

---

[1]) Стр. 39.

[2]) Мировоззрение Достоевского я лично поэтому склонен называть „оптимистическим пессимизмом": счастье в страдании и через страдание.

[3]) „Gorkis Verwahung gegen den „Karamasoffismus" wird von da aus verständlich, aber sie trifft nicht den Kern der echten Dostojewski-gesinnung, sondern allenfalls die Missverständnisse, die sich, wie an alles grosse, auch an sie geheftet haben". Наторп, стр. 40,

[4]) Стр. 37.

сионистский, то, особенно во II главе, социологический, местами, впрочем, хорошо выдержанный и дающий нечто новое в этом смысле, по сравнению с соответствующими русскими работами.

Сфера действия искусства Достоевского кажется безграничной и способной к все большему расширению, отсюда — „каждая новая школа в искусстве хватается за Достоевского"; отсюда же — позднее, зато всеобщее его признание: „при жизни его плохо понимали и в России; он сам казался себе неясным и все обещал друзьям быть яснее". Он не знал того, что эта кажущаяся неясность скрывает неподражаемое мастерство в единстве строения, „воздвигнутого с крайней смелостью, чего не в силах разрушить масса действующих лиц, чудовищность событий, значительность трактуемых проблем" [1]). Единство это укрепляется еще больше единством места и времени. Вообще „хаотическое у Достоевского не конец, а начало, и это вовсе не национальный признак его искусства (как думают Гессе и др.), но элемент интернационального потока в искусстве, включенный великим русским в его романы. Его люди кажутся абсурдными только с точки зрения психологического вероятия и эстетической близорукости" [2]). Достоевского можно сравнивать в его архитектонике и с готикой (не даром он любил чертить готические детали среди своих рукописей. Ф. Б.), и с византийским стилем. Равным образом, можно находить его сходство с Ван-Гогом, в литературе — с Флобером и Бальзаком: Fréderic Moreau и Версилов — близнецы, в Настасье Филипповне может быть есть черты „Мадам Бовари", не даром Мышкин нашел у нее этот роман. И все-таки это — лишь детали; существо искусства Достоевского совершенно оригинально.

Рассматривая огромное влияние Достоевского в современности, Каус высказывает свой основной тезис: „Достоевский самый решительный, последовательный, неумолимый поэт капиталистического человека". „Достоевский с крайней последовательностью пережил судьбу человека капиталистического мира". „Познание возможности преодоления капитализма было ограничено и стеснено для Достоевского теми

[1]) Стр. 88.
[2]) Стр. 120.

же отношениями, какие мешали до сих пор преодолению капитализма в политической и экономической жизни"[1]). Европейская интеллигенция не понимает, по существу, Достоевского, потому что „не понимает, что проблематика Достоевского только и возможна в капиталистическом строе. Достоевский, однако, не утверждает капитализма, как мировоззрения"). — Каус делает экскурс в русскую историю 19 века и замечает, что образование капиталистического общества после реакционной войны 50-х гг. и в связи с „реформами 1861 г." определило появление героев Достоевского в его великих романах: никто так быстро, остро и глубоко не отразил в своем творчестве столкновения противоречивых интересов, подчас в пределах того же класса „униженных и оскорбленных". — Первые акционерные компании 60-х гг. (Епанчин и др. в „Идиоте") приводят к разрушению прежних социальных перегородок: родовитый дворянин, купец и чиновник могут сидеть рядом. Власть капитала, денег чувствуют Раскольников и Подросток. „Отсюда — судьба Гани, Лебедева, Ипполита. Все это окружено атмосферой ростовщиков и коммерсантов". „Блестящее золото учащает биение пульса, разнообразит мысль: то делает ее банальной, то расширяет ее кругозор"). На ряду с этим Достоевский показывает первые попытки классовой борьбы и восстания пролетариата: шпигулинские рабочие в „Бесах"). Он как бы предвидел быстрое развитие рабочего-революционного движения в России. Даже в „Легенде о Великом инквизиторе" Каус видит, в особенно острой форме, характерные конфликты „капиталистического человека, как типа интернационального значения"). „Он (Достоевский) находится так глубоко в сердце этого мира, сотрясаемого новыми потугами и страданиями, что кажется нам одновременно демоном разрушения и гением нового рождения"). Каусу вредит отсутствие единства в композиции его работы и импрессионизм манеры речи, основные же его идеи следует считать правильными и очень продуктивными для будущих исследований творчества Достоевского в социологическом разрезе. Кое-что оказалось со стороны виднее, — и Каус верно намечает пути социологического анализа, без ненужной претенциозности. К циклу социально-философских исследований относятся в Германии еще следующие наиболее значительные

[1]) Стр. 81.

книги: Nötzel. «Die soziale Bewegung in Russland», 1923. Его же: «Dostojewski und Wir». — Kaus. «Dostojewski. Zur Kritik der Persönlichkeit». 1916.—Lucka. „Dostojewski", 1924.

V

ДОСТОЕВСКИЙ, КАК ХУДОЖНИК-ПСИХОЛОГ

André Gide в своей монографии о Достоевском [1]) стремится дать творчество писателя как художника: для Gide'а социально-философский и чисто философский анализы имеют служебное значение, хотя социально-философским суждениям и прогнозам автор и отводит достаточно места, особенно по поводу „Бесов". Отчасти продолжая писания Вогюэ и других соотечественников, у коих художественное в Достоевском выступало на первый план, Gide характеризует Достоевского прежде всего как глубокого и оригинального художника. „Величие Достоевского проистекает из того, что он никогда не сводил мир к теории, из того, что он никогда не позволял себе ограничиваться теорией". Идеи Достоевского должны быть поняты в кругу его художественной символики. Gide внимательно изучил, хотя и в переводе, биографию и письма Достоевского (изд. Миллером и Страховым) и особенно подчеркивает „русский европеизм" Достоевского, сближая его в этом смысле с образом Версилова. Он дает подробный разбор „Бесов", „Подростка", „Вечного мужа", произведений, очень плохо, до Gide'а, исследованных во Франции, да и вообще в Европе. Вопреки Вогюэ, автор подчеркивает особенное величие „Братьев Карамазовых", в своем очерке, написанном еще в 1911 г., по поводу инсценировки романа в Париже. Gide напоминает, что именно этот роман лежал у изголовья Льва Толстого, в последние дни его жизни. Настало время (говорит автор), считаться в эту книгу Европе, и специально Франции, отставшей от Германии и Англии. Он цитирует англичанина Bennett, который в журнале „New Age" приглашал всех английских романистов „поступить в школу Достоевского и изучать эти самые мощные продукты воображения, когда-либо написанные".

[1]) André Gide. „Dostoïevsky (Articles et causeries)". Paris. 1923. 10-е изд., стр. 309 (Appendice содержит перевод двух отрывков из „Подростка" и „Идиота").

О „Карамазовых" этот англичанин выразился так: „Там пафос достигает высшей мощности. Эта книга дает нам ряд фигур, совершенно колоссальных" [1]). Gide возражает против распространенного взгляда на романы Достоевского, как на серию кошмаров, но признает реализм Достоевского совершенно своеобразным: „У него показана та реальность, которая, по Фрейду, обнаруживается скорее в сновидениях, чем в повседневной жизни". В образах и событиях у Достоевского вскрываются тайны реальной жизни, в которых она приобретает те странные черты, из-за коих многие и отвращаются от Достоевского, во имя западной культуры.—„У Достоевского, как и у Диккенса, нет типов, у него—только индивиды, так же мощно написанные и преобретающие символический смысл. Фигуры его никогда не отшлифованы, никогда не выступают совершенно из окружающего их мрака. В этом он отличается от Бальзака, напоминая собой Рембрандта, тогда как Бальзак похож скорее на Давида". Впрочем, и по существу (не только по художественной форме), проводя параллель с Бальзаком и находя у французского романиста больше разнообразия характеров, а у Достоевского большую глубину разработки, Gide замечает: „Человеческая комедия" Бальзака родилась от соприкосновения евангелия с латинским духом (l'esprit latin); русская „комедия" Достоевского—от контакта евангелия с буддизмом (l'esprit asiatique) [2]). Автор мастерски анализирует форму исповеди у Достоевского, при чем оказывается, что Достоевский стоит выше Руссо, ибо лишен позы и театральности. Так, высоко оценивается картина покаяния Раскольникова на Сенной; замечена даже сцена „игры в правду" на вечере у Настасьи Филипповны. Останавливаясь особенно на форме и содержании „Исповеди Ставрогина", переведенной на французский язык в 1922 году, Gide оригинально, хотя и спорно, усматривает здесь своеобразную „пародийность" возможной (психологически) „исповеди" Достоевского Тургеневу. Это сам Достоевский мог так заявить Тургеневу: „Так что, Тургенев,

[1]) Gide, стр. 63—64.

[2]) Цит. соч. стр. 74—75 и 148—9. Ср. суждения Вогюэ о „буддизме" у Толстого в „Война и мир" (Вогюэ и Энвэкен: „Статьи о Л. Н. Толстом" М. 1892 г. стр. 43, 48 и мн. др.).

я должен вам сказать, что я глубоко презираю себя".—Молчание.—„Но вас я презираю еще больше. Это все, что я имел вам сказать..."[1]). Это „унижение паче гордости", доходящее порой до настоящего самоунижения, движется в романах Достоевского рядом с мотивом гордости, безмерной, абсолютной (см. Преступление и наказание)". Отсюда хорошо показана „проблема Gesinnungen"[2]), специально, состязание в вежливости между Версиловым и Катериной Николаевной.—Наиболее спорно утверждение автора об аполитичности и иррелигиозности Достоевского: он был будто бы „l'homme d'aucun parti"[3]).

Только частично прав французский автор, когда, говоря о борьбе идей у персонажей Достоевского, он утверждает, что идеи эти были нужны Достоевскому только как художнику, для полноты картины жизни. Так подходить к Достоевскому можно, но заранее отстранив в принципе попытку анализа его собственного мировоззрения: таковым Достоевский может оказаться только в разрезе чисто-эстетическом.

Сравнительно с книгой Gide'a другие французские очерки не представляют особого значения. Книга Élie Faure, "Les Constructeurs"[4]), дает любопытный подбор имен: Ламарк, Мишле, Достоевский, Ницше и Сезанн. Очерк о Достоевском (стр. 109—145), на фоне краткой (с ошибками) биографии Достоевского, дает творчество писателя с его, главным образом, „ницшеанской„ стороны: проповедь „нового человека". Есть отдельные интересные замечания, например, о стихии страсти в „Идиоте" и др. Интересно, однако, что вслед за Достоевским идет не только анализ Ницше, но и Сезанна. Таким образом, не один Мейер-Грэфэ[5]) сопоставляет великого французского живописца с Достоевским. См. еще французские монографии Serge Persky. „La vie et l'oeuvre de Dostojevsky", Paris, 1918, стр., 209 и Suarès. „Trois hommes".

---

[1]) Там же. стр. 129 сл. особ. 131-2.

[2]) Ср. Pfänder „Zur Psychologie der Gesinnungen". („Jahrbuch für Philosophie u. phänomenologische Forschung") Halle, 1913. В анализе Пфендера чувствуются факты психич. жизни персонажей Достоевского.

[3]) Стр. 40. 5.

[4]) Paris, 1921.

[5]) Meier-Graefe, „Paul Cézanne". München. 1913, стр. 12 сл. (есть русск. перевод.

Эсто-психологический очерк о Достоевском, в форме почти импрессионистической, дает известный австрийский беллетрист Stefan Zweig [1]). Цвейг известен нашей публике особенно двумя повестями: „Амок" и „Письмо незнакомки" („Der Brief einer Unbekannten"). На последней особенно чувствуется влияние художественно-психологических анализов Достоевского[2]). Достоевского давно, и справедливо, сближали с величайшим французским и величайшим английским романистами. Но Цвейг особенно подчеркивает контрастные черты у трех этих романистов.

Цвейг проводит различие между составителем романа (Verfasser eines Romanes) и романистом собств. (Romancier, Romanschriftsteller), определяя последнего, как гения высшей энциклопедичности, как универсального художника. При этом каждая фигура и событие у романиста так запечатлены существом его собственной личности, что мы справедливо говорим: „бальзаковская фигура", „диккенсовский образ", „натура в стиле Достоевского" (Dostojewskinatur). У каждого такого художника есть свой особый жизненный закон, то, что должно называть „психология романиста". Таких романистов в 19 веке было только трое.— (Флобер, Толстой, Гюго и др. не создали своего стиля в романе, хотя бы отдельные их произведения и стояли порой выше Диккенса или Бальзака). У каждого из троих романистов на лицо своя сфера: у Бальзака — мир общества, у Диккенса — мир семьи, у Достоевского — мир индивида и всего мирового целого. Судить их надо по имманентным им самим масштабам. Труднее всего найти формулу для Достоевского, „беспредельные размеры которого также противятся формулам, как и размеры Гете"[3]).

---

[1]) Zweig. „Drei Meister: Balzac, Dickens, Dostojewski" (Lpz. 1923, стр. 210) Достоевский занимает больше половины книги: стр. 89 — 220. Предисловие Цвейга помечено 1919 годом.

[2]) В последнее время среди переводных сочинений Цвейга появился интересный поэтический опыт о Достоевском: „Смертный миг". Достоевский, Петербург, Семеновский плац. 22 декабря 1849 года. — См. „Роковые мгновенья" („Sternstunden der Menschheit"). Ленинград. Время. 1928, стр. 145 сл.

[3]) Цвейг, стр. 7 — 8.

Страшное, несравнимое интуитивное знание определяет гений Бальзака: „Une telle force n'a pas besoin d'art". „Comédie humaine" не имеет внутреннего плана, потому что творчество ее автора необозримо. Ничего подобного такой грандиозности не было раньше в искусстве [1]). Бальзак однажды сказал: „гений — тот, кто может всегда претворить свои мысли в дело, но совершенный гений не обнаруживает беспрестанно этой деятельности, иначе он слишком походил бы на бога"... [2])

Пафос Диккенса усматривается в тонком морализирующем влиянии его произведений, возбуждающих то горькие слезы сострадания, то веселый смех. Диккенс, как и Бальзак, вышел за строго эстетические пределы искусства. Он сохранил радость веселой старой Англии („merry old England"). Один создавал властное, другой — кроткое. Идиллии Диккенса бессмертны, как бы ни изменился мир [3]).

Приступая к Достоевскому, Цвейг внимательно всматривается в его лицо — лицо крестьянина, осложненное глубиной выражения мысли и трагической страсти. Автор обозревает: трагедию Достоевского, „смысл его судьбы", „людей Достоевского" („О, не верьте в единство человека, в его цельность" — Достоевский), реализм и фантастику, „архитектонику и страстность" и, наконец, усматривает у Достоевского „Vita triumphatrix" (торжествующую жизнь), подобно Наторпу и др.: „раз это жизнь, это уже хорошо". По существу в этих очерках, для нас русских, мало нового. Интерпретация реального и фантастического дана в чертах, напоминающих труды о Достоевском Л. П. Гроссмана [4]). Наибольший интерес представляют главы: „Переступающий границы" и „Люди Достоевского". „Это — люди н а ч а л а бытия, зарождающегося еще в хаосе. Хаотическое у Достоевского — хаотическое в русском характере и строе жизни. Вопросы, за-

---

[1]) Цвейг, стр. 44-45. См. слова самого Достоевского: „Бальзак велик. Его характеры — произведения ума вселенной". (Письмо брату М. М. Достоевскому, от 9 августа 1838 г.).

[2]) Там же, стр. 49.

[3]) Там же, особ. стр. 85 сл.

[4]) Л. П. Гроссман. „Проблема реализма у Достоевского". „Вестн. Европы" 1917 г., II, см. новое измененное изд. в его же книге „Поэтика Достоевского". М. 1925 г. (гл. „Живопись Д-го"). При этом анализ у Л. П. Гроссмана острее и примеры приведены лучше.

мерзшие уже давно в Европе в холодные понятия, у Достоевского еще расплавлены в крови. Наши проторенные моральные пути русским неизвестны. Они идут всегда и везде через чащи и заросли в беспредельность. И в этом огромная ценность русского человека для Европы... Каждый у Достоевского пересматривает еще раз все проблемы, ворочает окровавленными руками пограничные камни добра и зла, каждый из хаоса творит мир. Его герои — странники нового мира: роман Достоевского, это — миф о новом человеке и его рождении из лона русской души"[1]). Трагическая страстность и философизм,— такова стихия Достоевского, в отличие от его старших современников в области романа.

На примере Цвейга особенно интересно наблюдать, как высокая теоретическая оценка Достоевского переходит в реальное литературное влияние: автор „Письма незнакомки"— ученик великого учителя...[2])

VI

ПСИХОАНАЛИЗ О ДОСТОЕВСКОМ

Для характеристики современных психологических изысканий в области Достоевского интересна книжка Нейфельда (Neufeld. „Dostojewski", 1925 г.), переведенная на русский язык: Нейфельд. „Достоевский". Психоаналитический очерк под ред. Фрейда, перев. Друскина, с предисловием Губера, Издание „Петроград", 1925, стр. 96.

Разумеется, Нейфельд, как психоаналитик, рассматривает творчество Достоевского в плане его биографии. Достоевский— психоаналитик: „он часто сознательно высказывает истины, открытые психоанализом полстолетия спустя"[3]). В „Вечном муже" Достоевский великолепно показывает открытую Bleuler'ом амбивалентность невротической души, когда за час до

---

[1]) Цвейг, стр. 197.

[2]) Правда, гл. обр., стиля и манеры Д-го типа романа «Игрок». Во всяком случае, философизма у Цвейга нет.—Книга „Три художника", в части „Достоевский", переведена на франц. яз.; „Dostojevsky" par Stefan Zweig. Paris, 1928. Вышел, наконец, русск. перевод: Цвейг. „Три мастера", изд. „Время". Ленинград 1929.

[3]) Нейфельд, стр. 87.

покушения на убийство Вельчанинова Трусоцкий ухаживает за любовником своей жены. Трусоцкий думал, что ехал, „чтоб обнять и заплакать", подсознательно же — чтоб убить Вельчанинова. Таково же раздвоение невротика у Мармеладова (пьяница и нежный отец и муж), у Катерины Ивановны к Соне и мн. др. Все такие общие наблюдения у Нейфельда, бесспорно, верны и богаты выводами. Все несчастье автора проистекает от применения к анализу биографии и творчества Достоевского знаменитого „комплекса Эдипа" Фрейда. „Вечный Эдип жил в этом человеке и создавал эти произведения"[1]). Достоевский в детстве чувствовал себя в инфантильной сексуальной любви к матери оттесненным более счастливыми соперниками отцом и старшим братом (Михаилом), которого одного мать кормила сама. Отсюда — все творчество Достоевского, вся психика его странных героев. Личные „нормальные" сексуальные переживания (обе жены и „Полина" Суслова) только обострили болезненные противоречия. „Бедные люди"—„инцестуозная фантазия человека, оставшегося инфантильным". „Маленький герой", „Неточка" и др. „говорят о детской эротике" (любовь Неточки к отцу и ненависть к матери). Работы Фрейда о нарциссизме и Ранка „Motiv des Doppelgängers" вполне оправданы иллюстрациями „Двойника"[2]). В дальнейшем спец. образ отца Достоевского проносится в образах Валковского („Униженные и оскорбленные"), старика Карамазова и др. С другой стороны, борясь с „Эдиповым комплексом", Достоевский пытается давать ему художественное выражение: Мышкин и Алеша. В „Подростке" ситуация особенно сложная. Аркадий вечно восхищен Версиловым, но он и любит, и ненавидит, ибо не только защищает мать, но и влюблен вместе с отцом в одну и ту же женщину (Катерина Николаевна).—Во всем этом есть еще и верное. Но Нейфельд договаривается до абсурда, когда утверждает, что „старая ростовщица, которую убивает Раскольников, изображает отца... Что писатель выбрал женщину для изображения отца, объясняется тем фактом, что его сестра Варвара, очень любимая им в детстве, впала затем в болезненную скупость"[3]). Дальше — еще хуже: вся

[1]) Нейфельд, стр. 12.
[2]) Там же стр. 77.
[3]) Стр. 79.

публицистическая деятельность сводится к „эдипову комплексу". Любовь к „матушке — России", „матери—земле", преданность „матери — православной церкви; отожествление русского народа с богом, т. е. отожествление себя со Спасителем" [1]).

Абсурдность выводов автора покоится отчасти на трудности приложения принципов фрейдизма к конкретной психической жизни, тем более к фактам творчества, притом — гения, отчасти же на слепом догматическом следовании всем биографическим указаниям Любови Федоровны Достоевской [2]), частью верным и очень острым, частью сомнительным, очень же часто — просто фантастическим, главным же образом — на невероятности основных тезисов фрейдизма, как системы, в отличие от отдельных верных идей Фрейда. Таким образом, первая попытка применить психоанализ к Достоевскому показала, что крупица истины завалена грудой мусора необоснованных или вздорных заключений. Фрейд провалил свою теорию, взявшись за Леонардо да Винчи; его еще более ретивый ученик показал полное ее бессилие охватить многогранно-пестрое творчество Достоевского. Старые психологи (Loygue, Чиж) знали границы своих методов, фрейдизм хочет быть единым, универсальным методом, за что и награждается безудержным, веселым хохотом читателя. Книжка читается, действительно, с интересом, но почти исключительно потому, что она забавна и скандальна [3]).

Несравненно большую ценность, чем очерк Нейфельда, представляет собой книга Кауса, „Сновидения в „Преступлении и наказании" (Otto Kaus. „Die Träume in Dostojewskys „Raskolnikoff." München, 1926. Изд. Bergmann (Стр. 77). Влияние фрейдизма сказывается только местами, в попытках вскрыть сексуальную символику сновидений Раскольникова, и там дает часто отрицательные результаты: убийство старухи представлено, как тенденция мужчины властвовать над женщиной.

---

[1]) Стр. 85

[2]) „Достоевский в изображении его дочери" (на русский переведена большая часть немецкой книги Л. Ф-ны). ГИЗ. (Москва-Петроград. 1922 год).

[3]) Удивительно: прекрасные и глубокие иностр. исследования о Д-ком не переведены до сих пор. Нейфельд же переведен был на рус. яз. сразу же по выходе в оригинале. См. острую критику Нейфельда у Meier-Gräfe. „Dostojewski der Dichter". 1926, стр. 508.

В общем же исследование проведено по „индивидуально-психологическому" методу, менее претенциозному, чем психоанализ. Хорошо показана инфантильность психики Раскольникова (сновидение о забитой кляче). Каус здесь как бы перекликается с Мэрри. Лучше всего удалась интерпретация „повторного убийства" старухи Раскольниковым во сне и кошмары-галлюцинации Свидригайлова. Остро подмечены причины „убийства в кошмаре": тяжелое сознание Раскольникова, что убийство не есть его личное дело.—Каус стремится понять следование трех кошмаров Свидригайлова, как восхождение героя по трем ступеням лестницы—подъема на плоскость самооправдания его в его отношении к женщине вообще. После трагической сцены с Дуней самоубийство стало неизбежным. Но Свидригайлову, чтобы остаться высоким в своих глазах, чтобы самоубийство не стало бы актом слабости, надо было доказать самому себе развратность женщины, как таковой, преодолеть т. о. объект своих страстей и своего разврата. В первом кошмаре («мышь») объект ускользает, т. е. Свидригайлов не может овладеть и подчинить себе объект своих стремлений. Во втором (девочка-самоубийца в гробу и цветах) — объект мертв, т. е.— частичная победа, но умершая девочка выражением лица свидетельствует о напрасных усилиях героя: нравственно она все-таки ушла от него. Наконец, в третьем кошмаре ситуация резко изменилась: пятилетняя девочка сама ищет развратных наслаждений. Свидригайлову остается ужасаться,— и тем самым он оправдан. „Если даже эта пятилетняя девочка, эта «женщина-дитя», оказывается развратной проституткой,— то такова же и Дуня, и обесчещенная девочка-подросток"[1]). Свидригайлов, в своем сознании, теперь уже не циник и не садист. „Идеал личности осуществился в символическом отрицании противника"[2]).

Сексуальная стихия в творчестве Достоевского раньше мало замечалась критиками. У Нейфельда нашла дурную до смешного интерпретацию. Каус тоже не свободен от упреков в односторонности, но, по крайней мере, в некоторых анализах он дает достаточно много нового и ценного. Мы

---

[1]) Kaus, „Die Träume", стр. 69.

[2]) Там же.

начинаем все больше понимать мастерство сновидческой символики Достоевского и место сновидческих элементов в его характерологии, а, тем самым, и в композиции его романов. К тому же видно, что в приложении к образу Свидригайлова (соответств., Ставрогина и др). и фрейдизм мог бы дать много ценного. С другой стороны, Каус вовсе не сумел не только анализировать, но даже подметить описание у Д—го „сумеречных состояний", процессов, протекающих на грани сознания и подсознания. А между тем состояние Раскольникова после встречи с мещанином („Убивец!") и было ближайшей причиной композиционно-центрального кошмара („Апогей").

VII

ЭСТЕТИЧЕСКИЙ И ИСТОРИКО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ АНАЛИЗ — МЕЙЕР-ГРЭФЭ

Одним из самых крупных и оригинальных трудов о Достоевском на Западе является книга известного и у нас историка живописи Мейер-Грэфэ, „Достоевский — поэт" (Meier-Graefe. „Dostojewski der Dichter", 532 стр., изд. Rowohlt, Berlin, 1926)[1]). Книга прекрасно издана; воспроизведено: три портрета Достоевского при жизни, Достоевский на смертном одре, его маска, могила, портреты родителей Достоевского, репродукции двух страниц из рукописи „Бесов". К книге приложен очень ценный указатель переводов Достоевского, из которого мы узнаем, что отрывок из „Бедных людей" был переведен на немецкий язык еще в 1846-47 годах. До 1906 г. было издано уже четыре перевода „Преступления и наказания" („Raskolnikoff"), теперь же их — 10 (м. б. и больше). Во Франции раньше всего была переведена „Кроткая" („Une douce", 1877), в Англии — „Записки из Мертвого дома" („Buried alive", 1881 г.).

По своей эрудиции в области литературы о Достоевском Мейер-Грэфэ не имеет себе равных на Западе: он не только великолепно знает все детали текста писателя (читанного им, правда, тоже в переводе, как это у всех почти иностранных исследователей), не только — основные русские и массу иностранных критических работ (к сожалению, он ни разу не ссылается на английскую работу Миддльтона Мэрри и на ра-

[1]) Наброски книги Мейер-Грэфэ был помещен в „Der Piperbote", 1924, I Heft.

боту Наторпа, что особенно удивительно), но Мейер-Грэфэ знаком также с новейшими, частью даже ненапечатанными, исследованиями по истории текста и творческих замыслов Достоевского; ему известны изыскания П. Н. Сакулина, И. И. Гливенка, В. Л. Комаровича и Н. Л. Бродского. Такой осведомленности автора только отчасти могла помочь книга „Der unbekannte Dostojewski" (Piper. München, 1926).

Если о большинстве других немецких книг о Достоевском можно было сказать, что их авторов привлекли к Достоевскому внехудожественные мотивы (Достоевский — „провозвестник современного европейского кризиса культуры", Достоевский — психолог, Достоевский — предшественник современного психоанализа и пр., и пр.), то Мейер-Грэфэ свободен от такого упрека: художественное у Достоевского стоит для него на первом плане — правда, эстетические анализы у автора проводятся в связи с анализами психологическими, особенно — местами. Налицо также сравнительно-историческое освещение композиции и образов у Достоевского.

Такой эклектизм в методологии, конечно, вредит исследованию, зато отдельные крупные факты творчества Достоевского получают впервые новое и оригинальное освещение.

Мейер-Грэфэ и раньше — в своих трудах по истории живописи (см. его „Поль Сезанн" и „Импрессионисты") — привлекал Достоевского в pendant художественным откровениям Сезанна, Ван-Гога и Рембрандта. В этой же книге такие сопоставления особенно выдержаны.

Фоном исследования является биография писателя. В вводных главах проведены анализы формы у Достоевского, оправданы „длиноты", установлено место Бальзака, Флобера, Пушкина и Гоголя в творчестве писателя, показаны „предшественники в живописи". Далее, хронологически, анализируются все почти произведения, особенно подробно „Идиот", „Подросток" и „Братья Карамазовы". К сожалению, Мейер-Грэфэ не заметил огромной значительности „Зимних заметок" и „Сна смешного человека". Изложение ведется в форме художественного пересказа текста, что заинтересовывает и того читателя, который хорошо знает текст Достоевского.

Во введении устанавливается наличность колоссального влияния Достоевского в Европе: „Едва ли будет преувеличение

приписать Достоевскому в близком будущем влияние, равное влиянию Гете и Шиллера, если он не достиг такого уже и теперь. Можно также сопоставить его с влиянием Шекспира"[1]). Много ли осталось сейчас от огромного раньше влияния французской литературы и от самого Вольтера? И именно в Европе такое несравнимое ни с чем влияние „выпало на долю человека, не пользовавшегося ни одним из европейских языков"[2]). Причиной этого только отчасти являются философские и публицистические („пророческие") идеи Достоевского, существом же дела оказывается новая эстетическая ценность — новый вид искусства трагедии, развертывающейся на ярком натуралистическом фоне. Это не кровавые трагедии Шекспира: кровь у Достоевского имеет иное композиционное значение. Если говорить о художественном изображении психики, то „одна книга Достоевского стоит выше всей истории европейского романа. Зачем — книга! Достаточно одной главы, нескольких страниц: диалог между Иваном Карамазовым и Смердяковым („Третье и последнее свидание"), любая из бесед Версилова с сыном, обнажение души князя Мышкина, появление Голядкина в обществе, борьба генерала („Скверный анекдот") с собственным опьянением..."[3]). Далее исследуются внутренние слагаемые романа Достоевского и дается освещение детективному моменту, напряженности в действии и пр. Автор отвергает ходячие упреки Достоевскому в запутанности композиции и в длиннотах; проводится аналогия с игрой свето-теней у Рембрандта. Достоевский непохож на Бальзака, тем более на Флобера; у него нет настоящих учителей и на русской почве, и Мейер-Грэфэ оспаривает знаменитое изречение, приписываемое Достоевскому: „все мы вышли из гоголевской „Шинели". Если же Достоевский считал себя учеником Пушкина, то потому, что сам вкладывал в „Пиковую даму" и др. свое личное понимание[4]). Действительно новым и ярким явилось у Достоевского изображение колоссальной широты и глубины жизни, в вихре самых острых и противоречивых идей, чувств, жела-

[1]) Meier-Graefe. „Dostojewski der Dichter", стр. 8.
[2]) Там же, стр. 9.
[3]) Стр. 12.
[4]) Стр. 44.

ний и настроений. Далее, подобно Рембрандту, отказавшемуся от традиций Ренессанса в изображении человеческого лица и представившему человеческий облик в виде спутанных штрихов, в хаосе, Достоевский причудливо соединяет противоположное, „представляя зло добрым, грязное чистым, глупость мудростью..."[1]), сознательно спутывая, таким образом, обычные мерила оценки. „Достоевский, как художник, — одинок в современности, без предшественников. Только Шекспир указал ему пути", подобно тому, как Ван-Гог имел своим предшественником одного лишь Микель-Анджело. „Достоевский, это — Рембрандт и весь ряд живописцев XIX века в одном лице"[2]).

Мейер-Грэфэ хорошо исследует второстепенные произведения Достоевского („Игрок", В„ечный муж", „Село Степанчиково", „Скверный анекдот"), обнаруживая элементы сатиры, своеобразного юмора и сентиментализма. Он видит, в частности, в „Скверном анекдоте" противовес „безбрежному сентиментализму" „Униженных и оскорбленных", сознательную борьбу с их психологической композицией, борьбу с „шиллеровщиной". Проводится, в дальнейшем, анализ „шиллеровского" у Достоевского вообще. По мнению автора, покончив безвозвратно с „банальным Шиллером" в начале 60-х гг., Достоевский оставался верен Шиллеру „Дон Карлоса" и „Марии Стюарт"—и следы шиллеровских композиций и сюжетов усматриваются не только вообще в характеристике отца и сыновей Карамазовых, но и специально в композиции „Великого инквизитора" („Дон Карлос"). Русский писатель сумел оживить поблекшее давно творчество Шиллера. Немецкий поэт, таким образом, „живет опять, поскольку позволительно считать Достоевского составной (неотъемлемою) частью нашей жизни"[3]).

Анализ „Преступления и наказания" страдает крупными недостатками. Иностранцу трудно понять и вовсе нельзя почувствовать запах русской почвы великого романа, его „петербургскую атмосферу".

---

[1]) Стр. 48.

[2]) Стр. 51.

[3]) См. стр. 396 сл. Ср. стр. 99: „Он (Д-кий) пронес немецкого поэта, в разных формах, через все этапы, чтобы в заключение воздвигнуть ему прекрасный памятник".

Это чувствовалось и у М. Мэрри, но там это почти искупалось широтой охвата философской стороны композиции, Мейер-Грэфэ же, по германской традиции, чрезмерно выдвигает личную трагедию Раскольникова [1]), бросает несколько счастливых мыслей о Соне, но вовсе проходит мимо крупнейшего образа в романе, Свидригайлова, так блестяще освещенного английским исследователем. Мейер-Грэфэ пытается даже показать „нехудожественность" призраков Марфы Петровны и знаменитых кошмаров Свидригайлова, пытается объявить дешевым эффектом „благородство" Свидригайлова и пр. Вообще „демонические фигуры", скепсис и стихия разврата у Достоевского не удались немецкому исследователю. Удивительным образом, анализу „Бесов" он уделяет всего 15 страниц, тогда как „Идиоту" отводит 76, „Подростку" — 73, „Карамазовым" — 109. „Ставрогин — ничтожество. Только в русском провинциальном городе можно с такими скромными средствами сделаться демоническим" [2]). Мейер-Грэфэ удивляется восторгу всех иностранцев, набросившихся на „Исповедь Ставрогина" (в одной Германии целый ряд изданий). Единственно высоко ставится „Конец Степана Трофимовича". „Роман был бы выше (выдержаннее) без этой новеллы, которая составляет в нем, однако, самое лучшее" [3]). Первоначальный замысел и наброски „Бесов" стоят гораздо выше канонического текста [4]).

От „Идиота" вообще, а от образа Мышкина особенно, автор, напротив, в восторге. Он склонен несколько затушевывать „человеческие слабости" князя, подчеркивая в нем черты

---

[1]) Разбирая существенные черты различных рукописных набросков романа, автор справедливо сомневается, чтобы Раскольников мог сказать Соне: „Ты теперь моя повелительница, моя судьба, моя жизнь, мое все" и недоумевает, как от И. И. Глубенка „ускользнуло несомненное улучшение (характеристики Р-ва)" в каноническом тексте. См. стр. 184. (Я имел повод до чтения Мейер-Грэфэ высказывать И. И. Глубенку аналогичные соображения. Ф. Б.).

[2]) Стр. 297.

[3]) 295 стр. См.: Эта необычайно нежная повесть повисла, как развевающийся бледный шелковый шарф, между разодранными скалами „Бесов". (Там же).

[4]) Стр. 361.

„Christusmensch". Прекрасны отдельные детали, особенно внутреннее одиночество князя среди шумной компании на террасе у Лебедева. Сцена обмена крестами „имеет что-то от древнерусских икон"[1]). В Настасье Филипповне, соотв., лучше удались черты „кающейся Магдалины"[2]). Рогожин вышел слабо, а „мрачный дом" его вовсе не показан. Ипполит оказался всего только „ядовитым грибом"[3]). Вообще трагическое в „Идиоте" у Мейер-Грэфэ очень тускло.

Ни слова — о „внутреннем символе" романа — картине Гольбейна. В заключение Мейер-Грэфэ сообщает об исследованиях проф. Сакулина по рукописным вариантам „Идиота", и довольно подробно[4]).

Роман „Подросток", так мало изученный на Западе (вовсе опущенный у Мэрри), разобран очень глубоко. Мейер-Грэфэ не согласен с В. Л. Комаровичем в трактовании композиции романа, по которому в центре будто бы стоит „любовь-ненависть" Версилова к Катерине Николаевне. Мейер-Грэфэ ставит в центр „любовь-ненависть" Аркадия к отцу. Очень остро показано движение, вихревое начало, динамическое в романе. Немцы часто переводят заглавие романа — „Ein Werdender". Мейер-Грэфэ думает, что еще правильнее было бы — „Die Werdenden", «потому что не только Подросток „становится", но и Версилов"[5]).

Сопоставляя композицию „Подростка" с замыслом „Жития великого грешника", Мейер-Грэфэ трактует соотношение образов Подростка, Версилова и Макара Ивановича, как три последовательные момента роста одного лица, подобно тому, как это дано у примитивистов в живописи[6]). „Подросток" рассматривается, в согласии с мнением самого Достоевского, „как первая проба" романа, где в центре должна стоять проблема „отцовства", разрешение которой дано в „Братьях Карамазовых". Характеризуя Версилова, автор постоянно подчеркивает его несравнимую со Ставрогиным художественность,

[1]) Стр. 223.
[2]) Стр. 244.
[3]) Стр. 231.
[4]) Стр. 268. Ср. дальше, в конце этой статьи.
[5]) Стр. 312.
[6]) Стр. 370.

стильность аристократа, „настоящего русского-европейца", и, говоря об его отношениях к Аркадию, патетически восклицает: „Титул „отец" здесь не почетный сан и не тяжелое бремя, но мистерия. Заметь это, лишенное отца человечество („vaterlose Menschheit"), и удивляйся!" [1]). В связи с этим сцена поцелуя Аркадием Версилова[2]) считается кульминационным пунктом „романа-драмы", как любит называть автор романы Достоевского: „последнее очарование Достоевского — в его лирике"[3]).

„Братья Карамазовы" у Мейер-Грэфэ вновь перестают быть только символом русской „карамазовщины", как это было общим местом для немцев 5 — 6 лет тому назад. Совпадая в существенных чертах с мнением Мэрри, немецкий автор не находит слов для характеристики универсально-вечного значения глубочайшего романа. В центре — взаимоотношение „двух миров": маленького города и „белого монастыря" и фигура Алеши, внутренне связующего эти обе сферы. Дана самая высокая оценка художественно-психологической фигуры старика Карамазова: „Старик стоит совершенно одиноким среди мировой литературы, богатой сексуальными чудовищами". Образы Бальзака, Зола и Стриндберга ничтожны в сравнении с ним: „Старик Карамазов назвал бы всех этих писателей диллетантами»[4]). Роскошно сделанный его портрет, особенно когда он в халате, с распахнутой грудью, подвязанный шелковым поясом, всматривается, облокотясь на подоконник, в темноту, ища главами Грушеньку,—напоминает лучшие портреты Рембрандта[5]). „Иван— совершенный тип Гамлета нового времени, образ, неудавшийся в Ставрогине"[6]). Образ Дмитрия вполне оригинален и поражает подобно старику Карамазову. Только Дмитрий, а не Рогожин, с которым у него есть некоторое сходство, „дан в трех измерениях; даже в Мышкине и Раскольникове нет такой жизненности". Как все иностранцы, Мейер-Грэфэ в восторге от образа Алеши. Он выше Мышкина: в нем „нет ничего странного,

[1]) Стр. 337.
[2]) См. „Подросток", часть II. глава 1, 2 (конец).
[3]) Стр. 335.
[4]) 379. „Monument des Unrats"— 380 стр.
[5]) Стр. 383.
[6]) Стр. 390.

ничего трагичного, никакой романтики, он совершенно трезвый реалист и видит корни всех вещей. Это не Christus-Mensch" [1]). „Под его комической рясой монаха, которая так смешит Лизу и не мешает ему перелезать через заборы, прячутся крылья". Он, действительно, не „герой". „Он мог бы в драме на Голгофе играть роль аксесуара (eine Nebenfigur), например, одного из ангелов, парящих над крестом и собирающих святую кровь в свои чаши. Он не улыбался бы, как серафим, при этом, но строго и трезво смотрел бы вниз" [2]).

Описывая действие трагедии, автор с особенным вниманием всматривается в „книгу восьмую" („Митя"), спец. гл. VIII, „Бред" („Rausch"). Русское веселье дано здесь так же специфически характерно, как вакханалии у фламандцев и игра французов у Watteau и Lancret [3]). Достоевский преодолел здесь огромную трудность — привлекательно показать опьяненную женщину. „Грушенька теряет все животное и очищается опьянением" [4]). Особенно здесь подчеркивает автор художественную силу и выразительность языка Достоевского (даже в переводе). Образ Грушеньки, с батистовым платочком в руке, пытающейся танцовать, незабываем: „Только Моцарт тоже мог осмелиться заставить танцовать опьяненную королеву" [5]). Жутко воспроизведена сцена последнего свидания Ивана со Смердяковым и длинный белый чулок последнего с деньгами. Слабее дан образ „чорта" в кошмаре, но вновь страшно проносится он в художественном комментарии к словам Ивана на суде: „Свидетель у него есть, даже двое. Один болтается на веревке, другой, джентльмен, сидит там, под столом, в узких нанковых панталонах" [6]). Прекрасно истолковано композиционное место и художественный эффект „цезуры", перерыва между 5 и 7, равным образом между 9 и 11 книгами (вставные повествования о „Зосиме" и „Мальчики") [7]). Остроумно подмечена тон-

[1]) Стр. 420.
[2]) Стр. 421.
[3]) Стр. 445.
[4]) Стр. 446.
[5]) Стр. 448.
[6]) Стр. 479.
[7]) Аналогично дано оправдание прерыва в повествовании между I и II частями „Идиота". См. стр. 218.

чайшая деталь — юмор в главе „Злетворный дух". Алеша горюет о „поругании святыни" и плачет. „Лучше Достоевский не мог бы никак свести наши грезы об Алеше с неба на землю, не разрушая их, однако. Здесь сближается Рембрандт с Фра-Анжелико—и небесная улыбка увенчивается земной. Юмор, который мы едва осмеливаемся заметить, играет в деталях этой „обонятельной истории", вынюхиваемой монашескими носами" и т. д. [1]).

В последней сцене „Карамазовых", „Похороны Илюшечки", дан противовес словам Ивана, „Кто не желает смерти отца", „Кто не борется за своего отца" [2]). В образе же штабс-капитана Снегирева Достоевский возвращается к своему первому произведению, „Бедным людям" (старик Покровский). Продолжение романа не нужно: в продолжении этом „живет действительность исторических фактов. Имя ему Достоевский. Нам остается только его переживать" [3]).

В заключительных главах Мейер-Грэфэ дает остроумную схему, кривую подъемов и спусков в творчестве Достоевского, гениального периода: „От „Преступления и наказания" подъем к „Идиоту"; „подъем был бы еще выше, если бы осуществился замысел „Жития"; дальше — внезапное падение— „Бесы", новый подъем — „Подросток", и высочайший взлет — „Карамазовы". „Карамазовы" так полно исчерпывают Достоевского, что все предшествующее можно считать опытами и набросками" [4]). Автор — против философствующих критиков, суживающих Достоевского, спец. против Отто Кауса [5]), который думает, будто, отказавшись от мировоззрения Достоевского, мы потеряем его и как художника. Наконец, автор против сопоставления Достоевского с Толстым, сделавшегося банальным: „Мы должны признать в одном лишь Достоевском бесспорного (unproblematischen) представителя нашей эпохи" [6]). Мы ценим в нем, однако, говорит автор, не выразителя со-

[1]) Стр. 422.
[2]) Стр. 481.
[3]) Стр. 483.
[4]) Стр. 487. Высочайшая оценка „Карамазовых" мешает автору видеть гораздо большую художественную цельность „Преступления и наказания", некоторые перлы Идиота и др.
[5]) Kaus „Dostojewski — Zur Kritik der Persönichkeit". 1916 г.
[6]) Стр. 495.

временного культурного кризиса, не то, что он лучше нас, немцев, понял, оживил и сохранил ценности германской культуры (Шиллер), мы ценим в Достоевском гениального апологета жизни: „В свете и мраке, даже во мраке, со всеми нашими противоречиями и именно в противоречиях: жить, жить, жить! Поэт — фанатик жизни“ [1]).

Так лишний раз приходится нам учиться у иностранцев и отучиться, наконец, видеть в Достоевском мнимого „мрачного пессимиста“. Даже наши поклонники писателя, „сыны Достоевского“, не сумели так ярко и бесспорно показать величие и обаяние жизни под пером Достоевского. Мидльтон Мэрри, Жид, Наторп и Мейер-Грэфэ сделали то, чего не сумели сделать мы: Достоевский, отраженный в зеркалах Запада, бросает теперь в свою Россию еще гораздо более ослепительные лучи своего великого и страшного, слишком русского и в то же время всечеловеческого гения[2]).

VIII

БИОГРАФИЯ И ИСТОРИЯ ТВОРЧЕСТВА

Среди большого количества немецких книг, посвященных биографии и истории художественных замыслов Достоевского, выделяется работа „Der unbekannte Dostoiewski“. München, 1926 (Piper-Verlag,) herausg. v. Fülop-Miller u. Eckstein („Неизвестный Достоевский“), стр. 536. — Для русского читателя, правда, там мало неизвестного — в сущности, только заметка „О христе“ (стр. 17 — 29) из „Записных книжек“ Достоевского за 1864 г., зато очень значительная. Но характерен самый факт систематизации только что опубликованного у нас и разбросанного по разным журналам рукописного материала: к „Житию великого грешника“ (Н. Л. Бродский), „Исповедь Ставрогина“ (и московский, и петербургский варианты), материалы к „Подростку“ (В. Л. Комарович). Эти новые тексты обрамлены всякий раз соответствующими письмами Достоевского и замечаниями Анны Григорьевны. Издана книга, как все у Piper'а, роскошно и снабжена рядом иллюстраций: фото-

[1]) Стр. 502.

[2]) Теперь книга Мейер-Грэфэ переведена на английский язык, изд. Rutledge. London 1928.

графии двух домов в Дрездене, где начаты были „Бесы", снимок вещей Достоевского (комната Достоевского в Историческом музее в Москве) — ручка с пером, которым писались „Карамазовы", очки, визитная карточка, портсигар и распорядительский значек с Пушкинского праздника. Все это показательно для влюбленности немцев: у нас нигде, даже в „комнате Достоевского", нет фотографии дома, где у м е р Достоевский(!). Знаменитая страница рукописи „Бесов" с рисунками воспроизведена дважды: в подлинике и в точнейшей копии в немецком переводе. Из этой же книги мы узнаем о новейших роскошных изданиях больших романов Достоевского. Издательство Piper'a является главным проводником Достоевского на Западе.

Этим издательством выпущены: „Dostojewski am Roulette" („Достоевский на рулетке") 1925 г. и „Die Lebenserinnerungen der Gattin Dostojewskis" („Воспоминания жены Достоевского"), перевод с русской рукописи (в Историческом музее) 1925, стр. 560.

Первая книга— попытка автобиографического истолкования „Игрока": страсть к рулетке представлена одной из характернейших черт Достоевского. Наряду с отдельными ценными наблюдениями много неверного. Мейер-Грэфэ[1]) справедливо критикует эту книгу, страдающую, помимо прочего, часто встречающимся вообще методологическим недостатком: тенденцией видеть в фактах творчества факты личной жизни писателя. Книга „Воспоминаний" А. Г. Достоевской, так же как и русское издание (Госиздат. 1925 г.), дает лишь часть рукописных „Воспоминаний" (опущена жизнь Достоевской до встречи с писателем и большая часть событий после смерти Достоевского). Немецкий перевод включает только два очерка, не изданные в русском тексте: „Спириты" и „Навязчивая идея". Но интересно то, что прекрасно изданный и иллюстрированный перевод появился несколькими месяцами раньше русского подлинника. Аналогично обстояло и с „Воспоминаниями" Л. Ф. Достоевской. Дочь Достоевского, как уже упомянуто выше, написала свои воспоминания по-французски; вышли в свет целиком они на немецком языке; по-русски, значительно позднее, появились в неполном виде.

[1]) „Dostojevski der Dichter", стр. 514.

В 1928 году у Пипера вышел новый том „Полного собрания сочинений Достоевского": „Дневник Раскольникова" с неизвестными набросками, отрывками и письмами к „Преступлению и наказанию" и „Идиоту" („Raskolnikoffs Tagebuch" etc. München. Piper. 1928. стр. VII+208).

Том этот содержит большой отрывок из первоначального текста „Преступления и наказания", переведенный с русского изд., опубликованного И. И. Гливенком в „Кр. Архиве" т. VII (1925 г.). Отрывок этот соответствует II части, гл. 1—6 (до половины: свидание с Заметовым в „Хруст. дворце") канонического текста. Далее следует обширный комментарий И. И. Гливенка (занимает 31 страницу), видимо представляющий собою обработку доклада, прочитанного в ГАХН'е 10 февраля 1926 г., без сравнения превосходящий короткое вступление того же автора в VII т. „Кр. Архива". Далее идут 11 писем Достоевского к разным лицам о замысле, работе и об оценках романа, прекрасно подобранные, далее—примечания А. Г. Достоевской к роману. Дальше—перевод нигде по-русски неопубликованного обширного (на тридцати семи стр.) комментария П. Н. Сакулина: „Неизвестные наброски к роману „Идиот", по рукописным заметкам Достоевского", из которого европейские читатели раньше нас узнали теперь о любопытнейших изменениях в замысле и выполнении самого любимого романа Достоевского. Между прочим, П. Н. Сакулин сообщает, что он „нашел в „Записных книжках" Достоевского не меньше восьми, следующих друг за другом планов „Идиота", у каждого из которых опять есть свои варианты"[1]). Мы узнаем здесь, что характер главного героя был диаметрально противоположным каноническому князю Мышкину („enfant terrible"), что образ Настасьи Филипповны вырос из одного наброска Достоевского, относящегося к 1860 г. и озаглавленного „Миньон" (влияние героини Гэтевского „Вильгельма Мейстера", по мнению П. Н. Сакулина), узнаем о впечатлении Достоевского от процесса Умецких 1867 г. и о влиянии его на развертывание сюжета романа и мн. др.—Далее помещено 21 письмо Достоевского по поводу „Идиота", примечания А. Г. Достоевской.

[1]) „Raskolnikoffs Tagebuch", стр. 140.

Книга снабжена портретом Достоевского, снятым в Москве после „Пушкинской речи" (нем. издатель ошибочно пометил: „Петербург 1878 г."), факсимиле одной стр. заметок к „Идиоту", четырьмя репродукциями рисунков Добужинского—„дом Раскольникова" (см. книгу Анциферова „Петербург Достоевского". 1923 г.) и двумя видами Петербурга, из которых один особенно интересен: репродукция литографии 60 годов—„Петербург с птичьего полета". (Видимо, немцы оправдывают топографизм в литературоведении).

Вся книга представляет собой яркое свидетельство любовного отношения Германии к Достоевскому и ревнивого внимания к каждой новооткрытой его строчке. Для нас же русских том Пипера—предмет зависти и досады: мы еще не научились так издавать своего гения [1]).

Наконец, в Германии же появилось (1925 год) солидное исследование биографии Достоевского: Karl Nötzel. „Das Leben Dostojewskis"(846 стр.), изд. Hässel. Lepzig, подобного которому у нас тоже все еще нет. Нэтцель прожил в России 20 лет (след., изучал литературу по Достоевскому в подлиннике), и сейчас в Германии его признают знатоком нашей страны и ее литературы. Его „Жизнь Достоевского" ставят рядом с книгой Gundolf'a о Гете.—Автор представляет творения Достоевского органически необходимыми моментами его жизни. Он старается поставить фигуру Достоевского в круг соответствующих исторических фактов России XIX века и найти в переживаниях и событиях жизни писателя внутренние причины современного влияния его в Европе. Автора интересует и философия, и искусство Достоевского. Своеобразное социально-философское обрамление Достоевского не мешает Нэтцелю быть ценным в четких эмпирических анализах.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подводя итоги обзору, необходимо суммировать основные черты иностранных работ.

Многие западные исследователи, как мы видели, подходили к Достоевскому лишь „по поводу" своих—спорных для нас, хотя и характерных для Европы—социально-философских на-

[1]) Позднее у Пипера вышло еще: Достоевский. „Прообраз" „Братьев Карамазовых". Источники, наброски и фрагменты Д—го. Объяснил В. Л. Комарович. С предисл. Фрейда. 619 стр. 1928.

блюдений и прогнозов. В таких случаях труды иностранцев для нас могут быть интересны не столько в смысле понимания Достоевского, сколько в смысле ориентировки в современных брожениях европейской идеологии. При этом любопытно, что большинство авторов (особенно, Каус и Наторп) вовсе не склонно к отрицанию ценности „революционной стихии", как в творчестве Достоевского, так и в жизни современной России.

Но, наряду с такими исследованиями,—и чем дальше, тем больше—являются и другие, где искусство Достоевского и его „художественная психология" оказываются самоцелью. В таких книгах, как—Мэрри, Мейер-Грэфэ и Жид, интересно наблюдать не только за головокружительной высотой оценок искусства Достоевского, но—и прежде всего—за строгими сравнительными анализами. Иностранцы сумели показать нам яснее и нагляднее, что Достоевский—зараз и „наиболее европейский" русский художник (черты сходства с разными наиболее оригинальными писателями и живописцами Европы), и наиболее замечательный среди соответствующих европейцев, потому что в нем столь же характерны специфически-русские черты. И если наши литературоведы признают в современной советской литературе наличность тематических и стилистических влияний Достоевского больше, чем кого-либо еще из классиков, то за-границей Достоевский оказывается настоящим законодателем стиля и литературных манер.

Должно быть, в самом деле, в своей „Пушкинской речи" Достоевский описывал черты не столько своего кумира, сколько себя самого. Во всяком случае, ни Пушкину, ни Толстому не выпало на долю стать предметом таких безудержных, страстных восторгов Запада. То, что мы сейчас видим, в этом смысле, в Европе, можно сравнить разве с безумством публики 8 июня 1880 г. в Москве. И нет никаких оснований думать, что увлечение Достоевским на Западе кратковременно: и количество, и качество трудов лучших авторов слишком ясно говорят о противоположном [1]).

Европа взяла Достоевского „одним из крупных русских писателей", а возвращает его нам ни с кем несравнимым мировым гением искусства и мудрости.

[1]) После труда Мейер-Грэфэ, в Германии появилось еще несколько значительных общих работ. Их уже не пришлось здесь рассмотреть.

Для будущего историка европейской культуры будет интереснейшей проблемой современный „культ Достоевского" на Западе[1]).

Федор Бережков.

ДИАЛЕКТИКА ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБРАЗОВ ДОСТОЕВСКОГО, ПО ПРАГЕРУ.

I. „Демонический" Петербург. }
II. „Демоническая" Россия. } (неискупленная Россия).
III. „Святой" Петербург.
IV. Старчество. „Святая Россия".

[1]) Общий обзор и оценку иностранных работ по Достоевскому до последних лет дал один голландский исследователь: Door J. M. Romein—„Dostojewski in de westersche Kritiek". Haarlem. 1924.

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

Предисловие 3
В. С. Дороватовская-Любимова. Достоевский и шестидесятники 5
Георгий Чулков. Последнее слово Достоевского о Белинском . . 61
В. С. Нечаева. Сравнения в ранних повестях Достоевского 83
М. А. Петровский. Композиция „Вечного мужа“ 115
С. Н. Дурылин. Об одном символе у Достоевского 163
И. Н. Кубиков. Образ Смердякова и его обобщающий смысл . . . 199
П. С. Попов. „Я“ и „Оно“ в творчестве Достоевского 217
Ф. Ф. Бережков. Достоевский на Западе 277