

Герценштубе и безобразно-разгульный русский Митя куда-то исчезают, сквозь их нелепые и комичные фигуры просвечивают два сияющих человеческих сердца.

«...– И я обнял его и благословил. И я заплакал. Он смеялся, но и он плакал... ибо русский весьма часто смеется там, где надо плакать. Но он и плакал, я видел это. А теперь, увы!..

– И теперь плачу, немец, и теперь плачу, божий ты человек! – крикнул вдруг Митя со своего места».

И читатель в этом месте ощущает нервное дрожание смеха в горле – смеха, борющегося со слезами. Незримое объятие двух человеческих сердец – таков смысл этой сцены. Так завершился путь Достоевского-юмориста.

От начала и до конца, при всех изменениях, главным в его творчестве оставался то приглушенный (редуцированный), то поновому выявленный прославляющий смех, смех сострадания и сочувствия к искаженной человечности. Юмор Достоевского – это прежде всего и более всего улыбка печальной любви при виде человечески-священного в его неотъемлемо-земной, смешной форме.

¹ Письмо Алехандро Касоны // Вопросы литературы. 1974. № 11. С. 318.

² Достоевский Ф.М. Письма. Т. 2. М.; Л., 1928. С. 71.

³ Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. Т. 10. М., 1961.

⁴ Чирков Н.М. О стиле Достоевского. М., 1963. С. 173.

⁵ Там же. С. 173.

⁶ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 282 – 284.

⁷ Чичерин Н.В. Идеи и стиль. М., 1968. С. 207 – 208.

⁸ J. Meier-Gräfe J. Dostojewski der Dichter. Berl., 1926. S. 422.

⁹ См.: Альтман М.С. Использование многозначности слов и выражений в произведениях Достоевского // Ученые записки Тульск. пед. ин-та. Т. 11. Тула, 1959.

1977

ПРОБЛЕМА ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО

Проблема художественности Ф.М. Достоевского до сего дня остается недостаточно разработанной. Литературоведение как бы пришло к молчаливому соглашению не затрагивать этот вопрос:

отчасти из ложного пиетета, отчасти из-за его связи с основными теоретическими проблемами литературной науки, которые остаются предметом бесконечного спора.

Еще прижизненная критика упрекала Достоевского в неряшливости письма, болезненной фантазии, нарушениях правдоподобия и т.п. Особенно показательна позиция Льва Толстого: печатно он давал Достоевскому весьма высокую оценку (например, в трактате «Что такое искусство», 1898), но в письмах, дневниках и частных беседах сурово критиковал за «нехудожественность» языка и стиля.

12 октября 1910 года в дневниковой записи Толстой отметил о 1-м томе «Братьев Карамазовых»: «Хороши описания, хотя какие-то шуточки, многословные и мало смешные, мешают. Разговоры же невозможны, совершенно неестественны». 18 октября: «Читал Достоевского и удивлялся на его неряшливость, искусственность, выдуманность». 19 октября: «Дочитал, пробежал 1-й том «Карамазовых». Много есть хорошего, но так нескладно». 23 октября о том же – в письме к А.С. Чертковой: «Начал читать и не могу побороть отвращение к антихудожественности, легкомыслию, кривлянию и неподобающему отношению к важным предметам».

Валентин Булгаков, этот Эккерман позднего Толстого, в своем дневнике записал его слова: «Я читал «Братьев Карамазовых»... Как это нехудожественно! Прямо нехудожественно. Действующие лица делают как раз не то, что должны делать. ...И все говорят одним и тем же языком...»¹.

В дневнике В. Лазурского записано обобщающее суждение Толстого: «Достоевский такой писатель, в которого непременно нужно углубиться, забыв на время несовершенство его формы, чтобы отыскать под ней действительную красоту»².

Не дай нам бог принять эти суждения Толстого за старческое брюзжание, отнести к ним с тою же снисходительностью, с какой всегда встречалась его тяжеловесная брань по адресу Шекспира и Бетховена. Нет, Толстой знал, о чем говорил: с позиции классического реализма он отстаивал принципы законченности, ясности и детерминированности. Великий яснополянский мыслитель всю жизнь бунтовал логично и рассудительно, опираясь на титаническую мощь своей личности и народно-гуманистического идеала; Достоевский, несравненно слабейший как личность, не имел

такой опоры внутри себя и занимал позицию, противоположную «богоподобию» Толстого, передавая смятение нового мира в смятенной же форме. Если Толстой претендовал на общезначимость своих идей, то Достоевский – на их личную выстраданность.

Толстовская дихотомия формы и содержания не может удовлетворить современную науку. Пытаясь понять феномен уже начавшейся мировой славы Достоевского, Толстой убеждал себя, что «у него есть прекрасные мысли»³; только художественно выразить их Достоевский не умел.

Впрочем, последовательная критика «исправляла» и Н.К. Михайловского, считавшего Достоевского большим художником с порочными идеями («жестокий талант»), и мнение Добролюбова – Толстого о Достоевском как большом гуманисте, который, однако, не владел художественной формой. Последовательнее всех критиков был Иван Бунин.

В рассказе «Петлистые уши» (1917) он вкладывает в уста гнусного садиста Соколовича издевательские инвективы против Достоевского: «Довольно людям лгать, будто они так уж содрогаются от крови. Довольно сочинять романы о преступлениях с наказаниями, пора написать о преступлении без всякого наказания».

«Мучился-то, оказывается, только один Раскольников, да и только по собственному малокровию и по воле своего злобного автора, совавшего Христа во все свои бульварные романы»⁴.

Разумеется, это говорит персонаж, а не автор, но отрицательное отношение самого Бунина к Достоевскому зафиксировано мемуаристами. Валентин Катаев в «Траве забвенья» приписывает Бунину такие слова: «Ненавижу вашего Достоевского! Омерзительный писатель со всеми своими нагромождениями, ужасающей неряшливостью какого-то нарочитого, противоестественного, выдуманного языка, которым никто никогда не говорил и не говорит, с назойливыми, утомительными повторениями, длиннотами, косноязычием...» – и т. п. В воспоминаниях А. Ладинского «Последние годы И.А. Бунина» тоже упоминается о «раздражении» Бунина по отношению к Достоевскому: «... и однажды шутя сказал: – Всюду он сует Христа в свои романы!» Как видно, это смягченная цитата из рассказа «Петлистые уши». Достаточное количество свидетельств позволяет

считать, что Бунин отрицал и форму, и содержание романов Достоевского.

Вообще в XX веке русская читающая публика резко разделилась: одни считали Достоевского великим художником, но никудышным мыслителем (в их числе – Луначарский и Горький), другие – великим мыслителем, но слабым художником. В обоих случаях наблюдается старое противопоставление формы и содержания.

Об отношении к Достоевскому советского романиста А.Н. Толстого рассказывает его сын Дмитрий: «К Достоевскому отец относился спокойно, но не более того. Чувствовалось, что он ему чужд и чем-то неприятен. «Это замечательный писатель, – говорил он, – но я не люблю его. У него корявый слог»⁵.

Сходное мнение Владимира Набокова приводит его американский биограф Эндрю Филд: «Нерусские читатели не понимают двух вещей: во-первых, что далеко не все русские любят Достоевского столь же сильно, как американцы, и, во-вторых, что большинство тех русских, которые его любят, чтят в нем мистика, а не художника. Он был проповедник, многословный журналист и суетливый комик. Я принимаю некоторые из его сцен; отдельные яркие фарсовые описания скандалов забавны. Но его чувствительные убийцы и задушевные проститутки невыносимы»⁶.

Но, пожалуй, довольно этих примеров: в основном они сводятся к тому, что Достоевский велик *только* как гуманист (или мистик, или пророк), но не как художник. В сущности, эта критика довольно однообразна. Несколько фактов легко прояснят область спора. Прежде всего, Достоевский – отнюдь не философ. Он самобытный художник-мыслитель, любивший философию. Как философ он уступает многим, как романист – никому. И второе: он мыслит романами. И коль скоро мы признаем (иные – *вынуждены* признать) величие его мысли и чувства, то тем самым мы признаем силу его художественной формы, хотя она и казалась в XIX веке и даже в начале XX весьма «несовершенной».

Попытки дать новое определение художественности в связи с творчеством Достоевского уже не раз предпринимались. Так, латвийская эмигрантка Зента Маурина посвятила этой проблеме целую главу в своей книге о Достоевском; глава эта называется «Бесформенность как новая форма»⁷. Но этот смелый парадокс представляется скорее ловким перепрыгиванием через проблему, чем

ее решением. Ортега-и-Гассет в своей известной книге «Дегуманизация искусства» сближает манеру Достоевского с искусством барокко. В нашей науке к той же идее, независимо от испанского философа, пришел А.В. Чичерин⁸.

И действительно, эту проблему надо рассматривать в широком контексте. Если творчество Достоевского не соответствует вечным канонам красоты, значит, они не вечны.

II

М.М. Бахтин хорошо показал, как ранний Достоевский самоопределялся в содержательно гоголевском мире, производя в нем «коперниковский переворот» – превращение страдающей человеческой личности из объекта изображения в субъект повествования. По нашему мнению, в «Двойнике» Достоевского герой впервые становится художественным инициатором изображаемого мира. Однако эти нововведения и вся романизация эпических приемов Гоголя, при всей своей принципиальной значимости, не означали еще полной самостоятельности молодого писателя, поскольку он был связан с гоголевским словом, с орнаментальностью и игрой, звукописью и распевом Гоголя (последнее максимально проявилось в «Хозяйке», вызвавшей у Белинского чуть ли не бешенство).

С известными оговорками к молодому Достоевскому действительно применимо развязное определение А. Белого: «Так ранний Достоевский вытек из стиля зрелого Гоголя...»⁹. Добавим, что не только «вытек», но и остался под обаянием гоголевского стиля. Что касается сюжетно-тематической связи с Гоголем, то она сохраняется на протяжении всего творчества Достоевского, но это уже свободное использование и развитие, тогда как от стиля Гоголя Достоевский после каторги окончательно «эмансипировался».

Хотя в Омском остроге Достоевский был оторван от литературы, эти четыре года имели исключительное значение для его творческого развития. Прежде всего должен быть назван колоссальной важности факт: Достоевский в Омске был принудительно «слит с народом» и, как жертва николаевского режима, несравненно полнее разделил историческую судьбу народа, нежели писатели-современники; они, конечно, страдали (в разной степени) от духовного гнета, но

продолжали пользоваться сословными привилегиями, любили знаменитых актрис и даже плавали вокруг света. Не случайно Петербург 1860 года примет Достоевского и Шевченко как равных по несчастью, как литературных мучеников и героев. Этот вопрос особый, здесь мы его касаться не будем.

На каторге Достоевский сделал два важнейших приобретения: то были народная речь и Библия.

Четыре года он должен был согласовывать свою речь с языком народа и четыре года читал одну Библию (не считая нескольких книжек, которые дали ему в госпитале разжалованные моряки). Несомненно, и народная речь, и Библия были ему знакомы еще до каторги, однако он тогда подходил к ним как бы извне: народную речь он стилизовал не слишком оригинально, идей Библии не использовал. На каторге он с ними сроднился.

В ранней повести «Хозяйка» речь Мурина неуклюже симулирует народность, а «пение» Катерины стилизовано под фольклор и под «Страшную месть» Гоголя. Если сравнить с «Хозяйкой» речь каторжников в «Записках из Мертвого дома» и особенно вставную новеллу «Акулькин муж», то различие бросается в глаза.

Дело не только в лексико-фразеологическом обогащении языка Достоевского (это не главное). Дело в том, что дух и смысл народной речи глубоко проникли в душу писателя, запечатлевшись так же неизгладимо, как армейский словарь и окопный фольклор остаются в душе фронтовика. И далее, Достоевский овладел интонационным богатством народной речи, а интонация – это уже характерность.

Большинство сокаторжников Достоевского составляли крестьяне, а также настоящие преступники. Язык каторги весьма специфичен: народный язык был сильно окрашен примесью воровского жаргона. Литературные возможности последнего Достоевский мог уже оценить при чтении «Оливера Твиста» и особенно «Блеска и нищеты куртизанок». Для русской литературы использование арго являлось делом новым. Даже Гоголь в «Игроках» лишь в незначительной степени применяет жаргон шулеров; только с «Очерков бурсы» Н.Г. Помяловского арго войдет в русскую прозу.

Достоевский даже при изображении Федьки Каторжника в «Бесах» не увлекался воровской лексической шифровкой, но глубоко постиг дух и манеру воровского арго, передал его черный юмор и сарказм.

Арго намного экспрессивнее общенародного языка, так как в условиях «делового», торопливого общения преступников их профессиональная речь стремится к краткости. Логическим отражением преступного образа жизни становится и «языковая преступность»: арго преступает нормы обычного языка, сметает все запреты, впадая в цинизм. Закон арго – непонятность для профанов («фраеров»). Отмена всех табу в сочетании с необходимостью шифровки порождает своеобразную, цинично-остроумную экспрессию, неоднократно привлекавшую внимание многих поэтов, от Франсуа Вийона до Владимира Высоцкого.

Достоевский вслед за Бальзаком сумел оценить хлесткое остроумие и черный юмор воровского жаргона. Он не считал его чем-то обособленным от народной речи, всегда стоявшей в центре его художественно-лингвистических интересов. У Достоевского народная речь отличается живописностью, балагурством, насмешливой иносказательностью, в которой нередко выражается чисто русский скептицизм. Освоение народной языковой стихии придало новые краски «Преступлению и наказанию»; здесь мы встречаем парня в красной рубахе, который свысока отвечает Раскольникову на вопрос, какой он губернии:

«– У нас, ваше сиятельство, не губерния, а уезд, а ездил-то брат, а я дома сидел, так и не знаю-с... Уж простите, ваше сиятельство, великодушно.

– Это харчевня, наверху-то?

– Это трактир, и бильярд имеется; и принцессы найдутся...

Люли!»

Несколько далее у входа в притон мы видим подгулявшего крестьянина:

«– Кажись, и генеральские дочки, а носы все курносые! – перебил вдруг подошедший мужик, навеселе, в армяке нараспашку и с хитро смеющейся харей. – Вишь, веселье!

– Проходи, коль пришел!

– Пройду! Сладь!»

Ближе к финалу того же романа из насмешливого гула толпы на Сенной выделяется совершенно петербургский говорок мещанина:

«– Это он в Иерусалим идет, братцы, с детьми, с родиной прощается, всему миру поклоняется, столичный город Санкт-Петербург и его грунт лобызает...»

В языковом фоне «Преступления и наказания» нет изысков, лексической экзотики, кудрявых словечек, которыми так умел забавляться Лесков. Однако Достоевский замечательно передает недоверчивость, иронию, насмешку народной речи. Это не вполне крестьянский говор, а голоса городской толпы, вчерашних крестьян, это первая волна пореформенной миграции из деревни, отмеченная печатью бродяжничества и ночлежки. Толстой умел делать художественной речь рассудительного крестьянина, Достоевский – речь дерзкого уличного балагура. Народная речь у Достоевского может принимать жаргонные интонации. Первый русский писатель, давший каторге право голоса, он не побоялся одну из своих остроумнейших мыслей вложить в уста Федьки Каторжника:

«– Петр Степанович – астролом и все божию планиды узнал, а и он критике подвержен <...>. У того коли сказано про человека: подлец, так уж кроме подлеца он про него и не ведает. Али сказано – дурак, так уж кроме дурака у него тому человеку и звания нет. А я, может, по вторникам да и по средам дурак, а в четверг и умнее его».

Форма этого великолепного высказывания происходит из осторожных замечок Достоевского, из набросков его «сибирской тетради». Повторяем, писатель не разграничивал народную речь с жаргоном преступников, когда выводил своих уличных балагуров.

Еще важнее, что вольная стихия простонародной иронии может у него переливаться из диалогов в само повествование, литературная правильность которого местами сочетается с простонародной внутренней формой, с грубой наглядностью и мрачным юмором. Вот как описывается компания Рогожина в «Идиоте»:

«...прибавился только какой-то *беспутный старичишка*, в свое время бывший редактором какой-то *забудыжной* обличительной газетки и про которого *шел анекдот*, что он заложил и пропил свои вставные на золоте зубы, и один отставной подпоручик <...>, совершенно никому из рогожинцев не известный, но подобранный на улице, на солнечной стороне Невского проспекта, где он останавливал прохожих и слогом Марлинского просил вспоможения, *под коварным предлогом*, что он сам «по пятнадцати целковых давал в свое время просителям» (здесь и далее выделено мной. – Р.Н.).

«Кулачный» господин при слове «бокс» только презрительно и обидчиво улыбался и, с своей стороны, не удостаивая соперника явного прения, показывал иногда молча, как бы невзначай, или,

лучше сказать, выдвигал иногда на вид одну *совершенно национальную вещь* – огромный кулак, жилистый, узловатый, обросший каким-то рыжим пухом...»

Неужели эти иронические описания с грубо экспрессивными мазками мы должны отнести к «протокольному слову»? Думается, и народный голосовой фон в романах Достоевского богат и разнообразно инструментован, и повествование не сводится к протокольной осведомительности (как утверждал М.М. Бахтин), но включает в себе в скрытом виде ту же народно-речевую манеру. В этих романах повествует «человек толпы».

Исходя из данностей народной речи, Достоевский дерзает обыгрывать даже непристойные речения: пресловутые многоточия ничего не скрывают от русского читателя. В эпоху, когда мужские брюки назывались «невыразимыми», а венерические болезни – *les maux innomables* (неименуемыми болезнями), Достоевский произвел отмену эвфемизмов, начал прямое использование неудобосказуемого и даже напечатал в «Дневнике писателя» любопытный фрагмент о русской брани. Иронические эвфемизмы Гоголя были целым искусством: в финальном анекдоте «Шинели» извилисто-лукавыми маневрами Гоголь сообщал о медвежьей болезни, приключившейся с «значительным лицом». Достоевский в «Скверном анекдоте», развивающем финал «Шинели», в аналогичных обстоятельствах прямо вводит ночной горшок. Бранные слова или вульгарные детали нужны ему не для иллюзии достоверности, а для создания ошеломляющих контрастов и сюжетно важных «скандалов», для взрывания жеманства и ложной позы; такова, например, функция грубейшей брани, какую «пророк» Семен Яковлевич в «Бесах» отвечает на заигрывания праздно любопытствующих дам.

Тут возникает характерный диссонанс пафоса и брани. В пушкинской «Рефутации Беранжера» давно обыгран подобный диссонанс, он был там «органичен» по солдатски-залихватской замашке этого стихотворения, предназначавшегося только для внецензурного обращения. По этому вопросу Пушкин писал Вяземскому в 1823 г.: «...я желал бы оставить русскому языку некоторую библейскую похабность. Я не люблю видеть в первобытном нашем языке следы европейского жеманства и французской утонченности. Грубость и простота более ему пристали.

Проповедую из внутреннего убеждения, но по привычке пишу иначе».

Достоевский *выявил* и заострил пушкинскую тенденцию «библейской похабности». Грубый юмор, арго и брань могут создавать особый эффект при передаче серьезного и даже религиозно-философского содержания: такими эффектами изобилвала полемика Мартина Лютера или писания протопопа Аввакума. Важная мысль, оформленная средствами уличной экспрессии, звучит непосредственно и лично, тогда как академическое философствование одною своею правильностью внушает недоверие.

В середине XIX века академическая стройность мысли начала компрометировать ее. От «правильности» веет уверенностью и самодовольством, а можно ли быть постоянно уверенным в своей правоте? Достоевский считал, что нельзя; должно «беспрерывно возбуждать в себе вопрос: верны ли мои убеждения» (черновик ответа Кавелину). Достоевский одним из первых вступил в эру дискредитированной логичности.

В XX веке создатель теории информации Клод Шеннон сказал, что эмоции спасают человека от «идиотской логичности счетно-решающих устройств». Почему же «идиотской»? Потому что наш век развеял иллюзии сциентизма, истребил наивный культ науки: дав нам огромные новые знания, он открыл тем самым и головоломные проблемы. Только горьким смехом можем мы ответить на декларацию французского химика Марселена Бертло: «В мире не осталось больше тайн».

Достоевский понимал наивность научной гордыни, подчеркивал загадочность мира и человека, протестовал против принудительности научных истин. Общеобязательность аксиом парализует творческую мысль, как система Гегеля кладет конец философии: ведь в его системе Мировой дух познал сам себя, дальше мыслить незачем. На практике конец философии оказывается гегелевским этатизмом: военно-бюрократический режим Пруссии – венец исторического развития! Достоевского тошнило от пруссачества, от самодовольства генералов и казенной профессуры. Обязательность научных истин, регулярность мысли для него пахнут прусской полицией. А посему дважды два пять – «премиленькая иногда штучка», и жгучая

экспрессия с распахнутым воротом правдивее логической благопристойности Лужина.

Лобачевские и эйнштейны ломают аксиомы. Гениальность – всегда ересь, а в искусстве – «неправильность». Если бы атлеты Рубенса сошли с его полотен, то от груза своих чудовищных мускулов они не смогли бы ходить. Спина «Лежащей одалиски» Энгра, эта царственно плавная дуга, гораздо длиннее анатомически возможной. Мария Ермолова на известном портрете В. Серова написана сразу с двух точек зрения.

Еретически неправилен и язык Достоевского. Толстой и Мережковский считали его слог «нарочито небрежным». Да, эта небрежность сознательна, словно косматые шевелюры нигилистов или борода Бакунина: страсть не может быть аккуратно причесанной. Волошин, восхваляя французского символиста Одилона Рэдона, писал: «Его рисунок так же груб и неоформлен, как и стиль Достоевского. Это то же самое пифическое презрение к слову, презрение к орудию»¹⁰. Сильно сказано – «презрение», но суть угадана точно. Это антигоголевская языковая установка. Гоголь наслаждался самоценностью слова; Пушкин добивался прозрачности слова, чтобы оно не задерживало на себе внимания, не отвлекало от сути. Блестящий аскетизм его прозы достигается точностью меры, чистотой вкуса, сжатостью: мы видим сквозь слово, наслаждаясь им только бессознательно. Достоевский идет от Пушкина, он тоже стремится прорваться сквозь оболочку слов к сути. Но как сделать слово незаметным, если ты не родился Пушкиным? Выход один – избегать отвлекающей яркости, использовать усредненное, даже стершееся слово, расхожую мелочь литературных и бытовых штампов. Тем самым слово «обезвреживается», преодолевается не благодаря пушкинской благородной прозрачности, а благодаря обиходной потрепанности. Но в этом нарочито небрежном, с улицы подхваченном языке могут взрываться кимвалы могучего пафоса или, наоборот, визжать шарманки тоскливой пошлости. Экспрессии нужен для контраста небрежный, затрепанный, усредненный фон.

Поэтому Достоевский *сознательно понизил порог отбора*. Селекция материала – это первая стадия творчества, тут все равно – отбор языка, фабульного материала, человеческих лиц. Известно, как Достоевский иронизировал над тем, что у Лескова все герои говорят «эссенциями». Это происходило потому, что Лесков, самый

блестящий последователь Гоголя, был коллекционером «вкусных» словечек. Ну, кто в России знает, что значит «подсчитинить» человека? Лесков, только он! Он гордится своим причудливым знанием жизни и бесконечно-разнообразной народной речи, из которой извлекает экзотические идиомы и ошеломительные эффекты, а то и сам изобретает их, как в «Левше». Лесков наслаждается высоколитературной игрой, демонстрируя чарующее мастерство.

С точки зрения Достоевского, это детская забава. Важно не щеголять мастерством, а передавать тревогу мира. У Достоевского масса сырого материала, «словесной руды»: он шире черпал материал, допуская большую случайность. Больше сырья проникает не только в диалоги, но и в повествование, создавая впечатление не просто небрежности, а как бы непридуманности, неискренности текста: так, журнальная болтовня! Пишет незатейливо, от себя, без вычур! А на самом деле это очень взвешенный, отработанный способ.

По мысли Достоевского, не нужно обрабатывать весь материал, часть его можно оставлять и нетронутой. Так поступил Огюст Роден, создавая свой новаторский памятник Бальзаку: из глыбы мрамора выступало прекрасное, трагически важное лицо гениального романиста; но французские писатели, заказчики памятника, не поняли этого великолепного решения и отвергли его, как «халтуру».

К «сырью» Достоевского относится также романическая и мелодраматическая фабулистика, смешанная с уголовной хроникой, с газетными «происшествиями» и даже сплетнями. Все великие писатели использовали фабульное «сырье»: в «Капитанской дочке» Пушкина сплетены мотивы трех романов В. Скотта, а в «Войне и мире» мастерски переработаны мотивы Гомера, Пушкина, Мандзони, Диккенса и т. п. Но все реалисты тщательно обрабатывали и «поглощали» эту фабулистику, а Достоевский нет. Элементы мелодрамы, сенсационного романа и газеты он с демонстративной небрежностью оставляет на виду, не прибирает в мастерской и не желает «заметать следы». Он «злонамеренно» сталкивает «сырье», сор быта, расхожий анекдот (страсть, унаследованная от Гоголя) с обширными цитатами из Евангелия и вообще с высоким мифом, как бы настаивая на том, что вечное выступает в нашей жизни под маской будничного и случайного.

Диссонанс обработанного и сырого многих отталкивает от Достоевского. Что это за «штучки», возмущавшие Толстого? «Господин исправник, будьте нашим Направником», – каламбурит Федор Павлович Карамазов. «Жил на свете таракан, таракан от детства...» – декламирует капитан Лебядкин. А. Блок считал, что это «хорошие стихи». Подобные шуточки, каламбуры и стихи нелепы, но тем более выразительны, а значит – хороши. За этой выразительностью скрывается трагическая серьезность Достоевского.

Конечно, язык Достоевского не состоит из одних только небрежностей и причуд. Большие массы повествовательного материала даются им в формах правильной литературной речи, нередко четкой и деловой. Деловая информативность может доходить до известной сухости, которую особенно подчеркивал М.М. Бахтин. Приведем пример из описания мыслей и чувств Раскольников перед преступлением: «А между тем, казалось бы, весь анализ, в смысле нравственного разрешения вопроса, был уже им покончен: казуистика его выточилась, как бритва, и сам в себе он уже не находил сознательных возражений». Это язык отнюдь не «протокола», а скорее диссертации: лексика перегружена философскими терминами, и даже единственное сравнение не чуждо этому внешнему контексту, ибо напоминает нам знаменитую «бритву Оккама» (логический принцип Уильяма Оккама, XIV век: отсечение «избыточных сущностей»).

Порою нарушают сухую информативность эмоциональные акценты книжного типа – правда, редкие в повествовании Достоевского. Лихорадочно следуя за напряженными диалогами, читательская мысль невольно спотыкается о такую фразу: «Огарок уже давно погасал в кривом подсвечнике, тускло освещая в этой нищенской комнате убийцу и блудницу, странно сошедшихся за чтением вечной книги». Здесь к библейской торжественности и отстраненности от героев, вообще не характерной для Достоевского, неприятно примешивается слишком литературная картинность.

Тем не менее литературная правильность повествования Достоевского в целом столь сурова, что выглядит противоположностью ароматной прозе Тургенева. В «Преступлении и наказании» поэтичнее всего *сновидения*; когда же вступает в права рассказ о действительности, повествователь тотчас принимает мину хлопотливой озабоченности, и ему недосуг подыскивать музыку и

краски. Но свою сухую информативность повествования Достоевский оживляет посредством фамильярной небрежности и дерзкой причуды, которые нам сегодня не так заметны, но в прошлом столетии производили ошеломляющий эффект.

Например, характеристика Лебезятникова начинается довольно чинно, но скрытая ирония смущает читателя уже в таком внутренне противоречивом обороте: «где-то служивший и до странности белокурый». Что может быть странного в цвете волос и как связываются две части этого оборота? Но далее Достоевский вообще не выдерживает, и правильный слог взрывается сарказмом, небрежностью и субъективно-фамильярной причудливостью: «*Прикомандировался же он к прогрессу* и к «молодым поколениям нашим» – из страсти. Это был один из того бесчисленного и *разноличного* легиона пошляков, *дохленьких недоносков* и всему недоучившихся самодуров, которые мигом пристают непременно к самой модной ходячей идее...». Достоевский вступил на почву идейной полемики, выиграла его фельетонная закуска, и литературная правильность рассыпалась, появилось слегка бредовое перечисление «пошляков, недоносков и самодуров» и проскочила даже *языковая ошибка* – «разноличного» (вместо «разноликого»). Писать правильно – это такая скука!

«Андрей Семенович, у которого никогда почти не бывало денег, ходил по комнате и *делал сам себе вид*, что смотрит на все эти пачки равнодушно...». «Может быть, тут всего более имела влияние та особенная гордость бедных, вследствие которой при некоторых общественных обрядах <...> многие бедняки *таращатся* из последних сил и тратят последние сбереженные копейки...».

Приведенные примеры взяты из повествования «Преступления и наказания», наиболее обработанного и стройного романа Достоевского. А в последующих произведениях воинствующе неформальная авторская речь Достоевского вообще перестает считаться с нормами литературного языка, экспрессивно сжимая русские идиомы в дерзкие фигуры, незнакомые академическим лексиконам:

«Таким образом, такой долгий срок вражды поставил его к третьему дню *в самый мрачный тупик*»; «Хотя в наглом пристаивании, в *афишевании* знакомства и короткости...»; «Эта наглость наивности, эта *несомневаемость* глупого человека в себе и

в своем таланте...» (все три примера – из «Идиота»). «Водился со всем, что было высшего в губернии, и *слыл на прекрасной ноге*» («Вечный муж»).

Любой редактор наших дней вычеркнул бы из рукописи эти безумные «достоевизмы». Они шокировали и классиков русского романа. Ни один из них не позволял себе подобных вольностей, не допускал в свою повествовательную речь такого «сырья».

В сорок лет Достоевский свободно владел всеми манерами и видами традиционного литературного языка и «хорошего слога». Однако *ровность*, литературное приличие были для него обузой. В сознательной его небрежности, в смешении обработанного языка с «сырьем» заметны известная аффектация, дерзость и вызов. Он умеет писать «художественно», легко находит *le mot juste*; взять хотя бы тот же пример: «казуистика его выточилась, как бритва» – сказано точно и красиво. Но он *не хотел* мастерской шлифовки, ибо неправильный язык внутренне серьезнее, как некрасивое, энергичное, сумрачное мужское лицо значительнее розовощекой прелести какого-нибудь Керубино.

В идейной полемике Достоевский откровенно саркастичен и не придерживается академических манер. Но в ядовитых вопросиках Порфирия Петровича, в гаерстве добровольных шутов типа Лебедева могут таиться серьезные мысли, и сам Достоевский – не шут, не «суетливый комик»: для него характерны и высокий пафос, и риторика библейского происхождения. Если исповедь Мармеладова отсылает нас к Книге Иова, то в эпилоге «Преступления и наказания» библейской интонацией окрашивается уже само повествование: «Там была свобода и жили другие люди, совсем не похожие на здешних, там как бы самое время остановилось, точно не прошли еще века Авраама и стад его».

«Они оба были бледны и худы; но в этих больных и бледных лицах уже сияла заря обновленного будущего, полного воскресения в новую жизнь».

Библейская риторика и вульгарная небрежность речи – не просто два полюса художественного языка Достоевского: они могут сливаться в напряженно-контрастные сочетания, в которых происходят их взаимопроникновение и синтез. И возможен этот синтез потому, что в жизни возможны и грубый, «уличный» пафос, и своеобразный *библейский юмор*.

III

Библеизмы в слогe писателя – сами по себе не новость в литературе. Достоевский извлек нечто большее из «вечной книги», в которую вчитывался четыре каторжных года. Библия – это целый мир, в ней есть все: мучительная эпопея Исхода, идиллия Книги Руфь, одухотворенная эротика Песни Песней и горчайший скептицизм Экклезиаста. Этот колоссальный спор могучих жизнелюбцев, пессимистов и яростных обличителей был на заре христианства увенчан Евангелием и Апокалипсисом: особое значение этих книг для Достоевского признано давно.

Какие выводы он сделал из чтения Библии, какие уроки почерпнул? По необходимости мы здесь попытаемся дать лишь краткий ответ.

1. Прежде всего – финализм мировосприятия, мышление в категориях цели, противоположное циклическому миропониманию эллинов и мифу о «вечном возвращении».

2. Космизм мышления – чувство совмещенности земной жизни с иными мирами, острое сознание «неравнодушия» космоса к человеку, противоположное «равнодушной» природе Пушкина и Тургенева. Последний в «*Senilia*» описал всю историю человечества как недолгое копошение букашек у подножия вечных горных вершин, а Достоевский придал этой же истории космическое измерение. Апокалиптическая звезда Полярная может упасть на землю, как Тунгусский метеорит, и отравить источники вод, как ядерный взрыв.

3. Динамическое понимание идеала: суммируя наши искания, он изменяется с жизнью человечества, и остановиться нельзя ни на чем. Ведь даже некоторые богословы нового времени в той или иной форме были вынуждены признать тот факт, что ветхозаветный Бог не равен себе же евангельскому. Бог как высший идеал и даже «цель эволюции» (дивинизация человечества у Тейяра де Шардена) не перестает развиваться во времени, это изменение продолжается по сей день, вопреки духовным кризисам XX века. Мало того, сам Христос Достоевского отличен от того, о котором повествовали евангелисты, а Христос Альберта Швейцера – это уже новый шаг в развитии идеала; А. Блок изобразил Христа, несущего красное знамя,

а мексиканский художник Ороско – гневного революционера, сломавшего свой крест. В новое время возник ряд нетрадиционных художественных воплощений Иисуса Христа. Одно из первых таких воплощений мы находим у Достоевского в Легенде о Великом инквизиторе.

4. Из Евангелия можно сделать вывод: равно истинными могут быть четыре различных взгляда на одну и ту же судьбу или Лицо. По нашему мнению, именно евангельское сочетание четырех «нераздельных и неслиянных голосов» явилось источником полифонизма Достоевского. Евангелие послужило ему самым авторитетным литературным образцом для художественного творчества.

5. Благодаря Апокалипсису окончательно определилась *профетическая* (пророческая) установка Достоевского, первоначально связанная с утопическим социализмом: это именно художественная установка, попытка осветить будущее средствами творческой интуиции.

Хилиастические чаяния Достоевского вызвали резкую критику Константина Леонтьева, усмотревшего в них левый уклон от учения церкви, «розовое христианство», родственное Сен-Симону и Фурье. Несмотря на известную обоснованность богословского доноса Леонтьева «Наши новые христиане» (1882), необходимо помнить, что хилиазм древнее любого социализма и что видение будущего миллениума у Достоевского большим обязано Иоанну с Патмоса и Клоду Лоррену, чем социалистам.

Профетическая установка – одна из важнейших характеристик творчества Достоевского. Его видения будущего не были строго согласованы с христианской ортодоксией, он прозревал перед миром расходящиеся перспективы и наличие широкого спектра возможностей. И действительно, с нашей точки зрения, хотя потенции развития заложены в прошлом, будущее не является фатально предопределенным, и в историческом процессе не исключены гигантские флуктуации. Наше прошлое – всегда одно, будущее – многовариантно.

Так, детство героя предопределяет его судьбу, но не фатально: герой может погибнуть, как Ставрогин, от собственной пустоты либо спастись, как Раскольников и Митя Карамазов, – благодаря катастрофе. Будущее творится нами *сейчас*, и самый нервный трепет

жизни происходит в светлой точке настоящего, скользящей по вектору сюжета. Настоящее есть *выбор*. Сюжет у Достоевского с его параллельными антитезами отдельных судебных-решений есть перебор вариантов, а роман в целом – мысленный эксперимент.

Сложность в том, что на эту систему ежеминутных выборов накладывается жесткая целевая программа. У Достоевского исчезает привычное для литературы XIX века совпадение временной и причинно-следственной направленностей: у него финал может определять свою сюжетную причину, метафизика романа первичнее изображенного мира, сон о забитой лошади – завязка «Преступления и наказания», мотивы этого сновидения отражаются в романной «реальности». Эта *инверсия причины и следствия* у Достоевского подрывает детерминизм и возвращает нас к мифическому мышлению, которому, по словам О.М. Фрейденберг, присуще «тождество причин и следствий»¹¹. Миф исключает логику анализа, он дает эмоциональную картину явления с фиктивной предысторией последнего (этиологией), причем «результат» первичнее «причины». «Преступление и наказание» – не детектив, а роман о спасении преступника: внутренне преобладает житейная установка.

Житие предполагает не принцип детерминизма, а принцип чуда. Последнее и составляет тайну реализма Достоевского, который так и не объяснил нам, почему Митя Карамазов не убил отца. «Горячее сердце» не способно на убийство, убивает лишь холодный разум. Достоевский предчувствовал поражение рационализма в XX веке и угадывал настоящее через возможное будущее, сознавая при этом и риск ошибки: «Но что делать, однако ж, писателю, <...> одержимому тоской по текущему? Угадывать и ошибаться» («Подросток»).

6. Кроме давно изученных библейских «парадоксов», в Библии скрыто еще противоречие между однозначным пророчеством о судьбе мира и вариативной структурой самой Библии. Сходное противоречие между финализмом и вариативностью мира наблюдается и в творчестве Достоевского. По словам фольклориста К.В. Чистова, «вариативность является структурообразующим принципом и вместе с тем формой существования (фольклорных) структур»¹². Фольклорные сюжеты живут только как варианты; единичный сюжет – всегда обломок утраченного множества. Вариативность фольклора, в частности, обозначает необязательность

однозначного завершения сюжета: концовки вариантов одного сюжета могут быть противоположными.

В скрытом виде вариативность сохраняется и в литературе, в основном как вариативность творческого процесса. Но вот Пушкин в своем романе «Евгений Онегин» дает обзор возможных вариантов несостоявшейся жизни Ленского. Трилогия Гончарова – это три варианта судьбы одного исходного человеческого типа. У Толстого есть два варианта рассказа «Дьявол»: в одном – убийство женщины, в другом – самоубийство героя. Сходным образом работал Пабло Пикассо. Рисуя матадора и быка, он вдруг «замечал» неосторожный поворот создаваемого персонажа и мгновенно менял сюжет рисунка: «Матадор совершил ошибку. Он должен погибнуть». Все творчество кинорежиссера Андрея Тарковского – это семь вариаций на одну тему; особенно сильно это бросается в глаза в двух последних фильмах, где играет один и тот же актер; в «Ностальгии» герой сжигает себя, в «Жертвоприношении» – свой дом. Тарковский был одним из самых верных учеников Достоевского.

Создавая «Преступление и наказание», Достоевский сначала планировал самоубийство Раскольников, но затем спас его. При написании «Идиота» почти до середины печатания романа еще не определился финал. В «Бесах» персонажами заранее продумываются несколько возможных вариантов последующей судьбы Ставрогина. Играя с читательской системой ожиданий, Достоевский не позволяет нам предвидеть концовку, как это возможно при чтении банальных стихотворений и повестей.

Непредсказуемость сюжета Достоевского передает нам его изумление перед жизнью. Поклонник свободы, всегда ошеломленный непредсказуемостью реальной жизни, он вводит в сюжет момент спонтанности: ход жизни должен быть выражен неожиданным для самого художника образом. По сути дела, он вносит в законченный текст вариативную неожиданность своего творческого процесса, сохраняет в романе свою ошеломленность и заражает ею читателя.

Правда реализма XIX века была «упорядоченной»: роман подчинялся принципу детерминированности характера, объяснению его из среды. С этим связана и описательность реализма: чтобы объяснить характер, надо изобразить детерминирующие его условия – петербургскую молодость Онегина, или контору мистера Домби, или Обломовку, или парфюмерную торговлю в Париже, создавшую

характер Сезара Бирото. Мир такого романа, кроме восьмой главы «Онегина», – это мир застывший, оконтуренный, мир прошлого, а в прошлом нет вариантов и все объяснимо.

Но для Достоевского человек есть тайна, его нельзя объяснить извне, с ним можно только *объясниться*. Достоевский не верил в объяснимость человека средой, а потому не нуждался в традиционно понимаемой детерминированности и в описаниях среды. Герой живет минутой, и мы вместе с ним не знаем, спасение или гибель ожидает его за углом улицы, за последним поворотом сюжета.

Но и сам Достоевский, когда пишет, – тоже живет минутой. Его роман не есть безвариантное прошлое: Достоевский увеличил степень неупорядоченности, стихийности романа, подчеркивая неожиданность изображаемых событий для самого повествователя. Его знаменитое «вдруг», которым испещрен рассказ, воплощает неизвестность (для повествователя) романного будущего в точке воссоздания события.

И все же, видимо, главной для Достоевского была ориентация на будущее. От литературы он требовал «нового слова», в политике надеялся на созыв Земского собора и перенесение столицы в Москву, предсказывал пролетарские революции и конечную «победу Христа», а в собственном творчестве обдумывал революционную судьбу Алеши во второй части «Карамазовых» – словом, дышал будущим. Открытые финалы его романов зовут нас продолжить его мысли и поиски. Именно в непредсказуемости жизни заключалась надежда Достоевского. Вариативность романной структуры у Достоевского есть форма сопротивления отчаянию и равнодушию – двум злейшим врагам веры. Равнодушие излечивается катастрофой, от которой не застрахован ни один из нас; отчаяние излечивается шансом «второй жизни», которая возможна даже после катастрофы. И в самой серой прозаичности обывательского благополучия, и в самой черной бездне погибели можно и должно надеяться на катастрофу и возрождение (у Достоевского они неразлучны).

Непредсказуемость сюжета проявляется на всех его уровнях, вплоть до элементарной единицы – *жеста*. В жесте героев Достоевского реализуется «закон наименьшей вероятности», по формулировке Ю.М. Лотмана¹³, т. е. систематическое несовпадение поступков с характерами. Критики, судившие Достоевского по канонам социально-психологического романа, отмечали

неадекватность жеста у его героев, манерность, дурную изысканность, надуманность их жестов и поступков. Подобная критика не учитывала, что бытовое поведение героев Достоевского часто имеет *символический характер*: Достоевский изображает их поведение как высказывание. От романа к роману ряд жестов и поступков повторяется, складываясь в *систему символических жестов*.

Доминантой этой системы являются *жесты поклонения*. Их культовое происхождение несомненно, однако у Достоевского эти жесты необычно адресованы: Раскольников поклоняется «всему страданию человеческому» в лице Сони; старец Зосима – будущему страданию Мити Карамазова и т. д. Автор подчеркивает неожиданность этих жестов и последующее изумление сюжетных партнеров героя.

К жестам поклонения близки *благословения* (например, князя Мышкина матерью Рогожина) и *приветственные жесты*. Интересно отметить, что Достоевский с большой силой изображает *отвержение жеста*, т. е. демонстративный отказ ответить на жест. Так, в «Подростке» сестра Аркадия отказывается подать ему руку, в финале «Вечного мужа» Вельчанинову не подает руки Трусоцкий. В «Братьях Карамазовых» Катя целует руку Грушеньки, предполагая ответный жест, но Грушенька ядовито осмеивает эту игру в великодушие и отказывается вернуть целование руки. Демонстративное отвержение жеста – это тоже весьма выразительный жест, только *жест отказа*.

Традиционный, религиозно-фольклорный характер имеют такие жесты, как *братание* (обмен крестами) князя Мышкина и Рогожина, *родительское проклятие* («Униженные и оскорбленные», «Бесы») и т. д. Многочисленные скандалы в романах Достоевского нередко сопровождаются пощечинами и заушениями, которые, как правило, ведут к посрамлению побивающего. Рогожин кричит Гане Иволгину: «будешь стыдиться, Ганька, что такую ... овцу оскорбил!». Достоевским подчеркнуто, что Рогожин не сумел подобрать надлежащего слова. Видимо, здесь напрашивается вместо «овцы» славянское *Агнец* (новозаветный символ Иисуса Христа): это одна из многих евангельских аллюзий романа «Идиот». Заушение Ставрогина Шатовым в «Бесах» внешне восходит к сцене ареста Вотрена в романе Бальзака «Отец Горио»; но почему же вдруг Шатов

так устыдился своего поступка? Потому что по своему внутреннему смыслу эпизод пародирует заушение Христа.

Символические жесты Достоевского могут иметь историческое происхождение: Версиров в «Подростке» играет роль иконоборца. Ведь иконы ломали еще византийские иконокласты VIII века, а позже участники Реформации в Западной Европе и якобинцы во время Французской революции. В «Бесах» Кириллов, дойдя до логического завершения своих идей, *остановил часы*. Этим он хотел выразить ненужность измерения времени для человека, постигшего тайну вечности. Но, кроме субъективного смысла жеста, существует и его традиционная семантика. Как известно, в прошлом часы останавливали в момент смерти монарха или великого человека. Вопреки субъективному триумфу Кириллова, он зафиксировал, сам того не понимая, момент своего выпадения из времени людей и перехода в ложную нирвану, т. е. момент своей *духовной смерти*.

Многие жесты героев Достоевского подчеркнута цитатны. Иван в своем сновидении бросает стакан в черта, который тут же уличает его: «вспомнил Лютерову чернильницу!». Этот жест, цитата из легендарной биографии знаменитого религиозного реформатора, выражает высокие идеологические претензии Ивана Карамазова!

Литературно-цитатный характер имеет демонстративное *попрание денег*, например, Фомой Опискиным: источник цитаты – «Станционный смотритель» Пушкина, но в повести Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели» жест приобретает гротескный вид и фанфаронский смысл.

Несколько иное значение имеет *унизительная подача денег* – жест, который выражает презрение дающего к деньгам и к тому, кто их берет. Это «экзамен на подлость», который устраивает Настасья Филипповна Гане, бросая в огонь сто тысяч рублей; сходным образом Ставрогин швыряет Федьке Каторжному деньги в грязь.

Особый жест выражает презрение к деньгам и к тому, кто их дал, когда женщина возвращает деньги мужчине, оскорбительно оставившему ее. Мотив опять-таки восходит к «Отцу Горию», где Дельфина заставляет Растиньяка играть в рулетку на ее деньги, чтобы вернуть 6000 франков светскому льву Максиму; Растиньяк выигрывает и становится возлюбленным Дельфины. Этот эпизод Достоевский радикально переработал в «Игроке». Полина, которой подлец де Грие, уезжая, оставил денежные документы в виде платы

за любовь, ищет спасения у Алексея Ивановича. Он выигрывает и тем спасает ее честь; в ту ночь они становятся любовниками. Но утром Полина поняла, что опьяненный триумфом Алексей Иванович стал ее новым «оскорбителем» и что такой способ гордо рассчитывать с подлецами – это заколдованный круг. Так что швырнуть деньги в лицо можно не первому, а второму «оскорбителю»: это все равно.

К огромной религиозно-исторической и литературной традиции восходят *жесты милосердия* у Достоевского, прежде всего – *подавание милостыни*. Наиболее полно этот мотив разработан в «Преступлении и наказании». Когда кучер на мосту хлестнул Раскольникову кнутом, проходя купчиха пожалела его и подала двугривенный: «Прими, батюшка, ради Христа». Он взял, а потом швырнул монету в Неву. Этот *отказной жест* комментируется Достоевским так: «Ему показалось, что он как будто ножницами отрезал себя сам от всех и всего в эту минуту». Эта важнейшая фраза до сих пор не удостоилась внимания исследователей. По мысли Достоевского, Раскольников «отрезал» себя от людей не тем, что убил, а еще раньше, когда отверг сострадание людей, т. е. *практически отверг христианство*.

Раскольников великодушен, но чужое милосердие унижает его. С каким яростным возмущением отвергает он жертву сестры! Только он «имеет право» спасать людей, королевское право казнить и миловать. Моральный солипсизм Расколькова побуждает его отдавать другим последние деньги, но ни в коем случае не принимать подавания. Неспособность бедняка принять милостыню – результат ложного милосердия в обществе, где милостыня часто служит самодовольству дающего и обеспечивает ему превосходство над приемлющим.

В минуту отчаяния вдова Мармеладова бросается с детьми на улицу. Ее попытка «элегантно» зарабатывать на жизнь уличными концертами выглядит душераздирающе. Она прекрасно понимает, что это лишь разновидность нищенства, и упивается самоуничижением, исходя из того, что просить стыдно. Это истерический бунт против общества в категориях того же общества, жертвы и палачи мыслят одними понятиями, и это поистине ужасно.

Даже столь беглый и сокращенный обзор системы жестов у Достоевского позволяет сделать вывод о глубоком морально-

философском смысле этих жестов. Их считали искусственными и нелепыми по контрасту с бытовой обстановкой, в которой эти жесты совершаются. Но в этих якобы манерных, неадекватных жестах выражена не массовая «естественная» реакция, а скрытая субъективность человека, его метафизическая позиция (даже в безумной выходке Ставрогина с клубным старшиной Гагановым). Достоевский сам не раз указывал на неуклюжесть своих героев, изломанность реакций, неадекватность их жестов. Но ведь адекватный жест банален, он говорит лишь о культуре воспитания, а не о личности человека.

Жест героя Достоевского, контрастный среде и моменту, поражает читателя и заостряет его внимание к тайне героя; жест одновременно метафоричен (цитатность) и субъективно-выразителен. С одной стороны, символичность, воплощенная в неадекватности жеста, прямо восходит к абсурдным жестам библейских персонажей (благословение Валаама вместо заказанного ему проклятья, бегство Иосифа от страстной египтянки, в руках которой осталась его сорочка, приговор Соломона о рассечении пополам спорного ребенка, поцелуй Иуды и т. п.); с другой – отражает противоречивость современной человеческой психики, изнуренной всеобъемлющими нормами приличного поведения. Ведь не кто иной, как И.С. Тургенев, язвительный критик неадекватного поведения героев Достоевского, однажды не выдержал мрачной торжественности роскошного обеда в самом высокотонном клубе Лондона и, ударив кулаком по столу, закричал: «Редька! Тыква! Кобыла! Репа! Баба! Каша! Каша!». Великолепный анализ этой «вспышки», о которой Тургенев рассказал графу Соллогубу, дан в работе Р. Якобсона «Заумный Тургенев»¹⁴.

Именно символические жесты героев Достоевского, столь часто подвергавшиеся критике, занимают первостепенное место в его сюжетах. Неадекватные своей обстановке, они вполне адекватны логике скрытого романного мифа и образуют ошеломляющие эффекты, принципиально значимые для романов Достоевского. В этих жестах прорываются тайны людей и могучие идейные борения. Символика жестов у Достоевского передает глубину человека и всю ту же неожиданность повседневной жизни.

Непредсказуемость будущего, страшная и пленительно манящая, будучи смоделирована самую форму романа Достоевского, с

неизбежностью вызывала раздражение многих его современников, привыкших к законченности классических построений, к их неспешной описательности, четкому детерминизму и плавно закругленной логичности. Лермонтов и Бодлер могли быть «страшными бунтарями», но их литературные формы классически прекрасны и в этом смысле спокойны. В отличие от Достоевского.

IV

Внешние проявления вариативности в литературе – фабульный алогизм, неожиданность и случайность. Таковы лабиринтические сюжеты некоторых пьес Ибсена. «Пер Гюнт» вообще не похож на драму, а скорее напоминает авантюрный роман со сказочными видениями: тролли, бедуины, Анитра, визит в сумасшедший дом и жуткий Пуговичник в финале. Спасется ли Пер от переливки в пуговицы? Кого из двух мужчин выберет загадочная Эллида, героиня пьесы «Женщина с моря»? До последнего момента – неизвестно.

Андрей Белый восторженно провозглашал, что сила дерзновения Ибсена – в невероятности смысла¹⁵. За эту же самую невероятность русская критика издевалась над Достоевским, и Дмитрий Минаев высмеивал роман «Идиот» в резвой эпиграмме:

...Холод терпим мы, славяне,
В доме год уж не один,
А в затейливом романе
Топят деньгами камин.

Но Достоевский знал, что «фантастика» реальной действительности смеется над всяким правдоподобием. Выделенная Минаевым сцена сожжения ста тысяч отразила случай из жизни танцовщицы-авантюристки Лолы Монтез, посетившей Петербург в годы молодости Достоевского. Из Петербурга она была выслана, но зато в Баварии стала фавориткой 60-летнего короля и даже графиней. Однажды в азарте устроенной королю сцены Лола швырнула в камин подаренное им жемчужное ожерелье, и старый Людвиг I своими руками вытащил драгоценность из огня.

Достоевский был прав, отвечая критикам, что фантастична и невероятна сама жизнь. Ему ли было не знать этого – пережившему

свой собственный расстрел и имевшему восторженных почитателей в царской семье? А сомнительная испанская девица, ставшая императрицей Франции? А Бакунин, после трех смертных приговоров бежавший из Сибири? А его, Достоевского, любимая девушка, участвовавшая в Парижской коммуне? В жизни может случиться все.

Поэтому Достоевский презирал статистику, был поэтом исключительных случаев, как Нильс Бор усомнился в новой теории элементарных частиц, считая ее «недостаточно безумной». Достоевский вовсе не отвергал реалистической типизации, но не сводил типическое к количественно преобладающему и в своем известном споре с И.А. Гончаровым отстаивал право типизации через исключительное. Заостряя «фантастичность» изображаемой им действительности, Достоевский полнее передал правду жизни, чем эпически объективный Гончаров. Художественный мир Гончарова – это правда привычная, устоявшаяся, «вчерашняя», мир Достоевского – правда «завтрашняя».

В своей сверхзадаче он стремился прежде всего к правде, считая, что она должна быть новой, что тенденцию будущего выражает не ставшее, а только *становящееся*; то же страстное желание правды вызывает ненависть Достоевского к ложной красивости и поверхностной занимательности. Он бросал вызов общепринятым вкусам и пренебрегал правилами изящного писания.

В журнале «Время» (1861, октябрь) Достоевский опубликовал статью о художественной выставке, где подверг резкой критике картину В.И. Якоби «Партия арестантов на привале», получившую золотую медаль. Фотографическая точность Якоби, не одухотворенная собственным художественным идеалом, выродилась в ложную занимательность, чуждую правде: «это мелодрама, а не действительность». В той же статье Достоевский разъясняет, почему Александр Дюма и его «двойник» господин Айвазовский – *не художники*. «Оттого-то Дюма и не художник, что он не может удержаться в своей разнузданной фантазии от преувеличенных эффектов. Положим, что граф Монте-Кристо богат; но к чему же изумрудный флакон для яду?» Иными словами, самоцельное украшательство выдает снобистские вкусы Дюма. Сходные упреки Достоевский адресует и Айвазовскому. И действительно, на наш взгляд, «Девятый вал» – слишком нарядная картина, не

соответствующая ужасу изображаемой гибели людей. Таким образом, рисуя невероятность, «фантастичность» жизни, Достоевский яростно протестовал против фальшивых эффектов, ложной занимательности и украшательства. Он глубоко чувствовал художественную бесцельность снобистской красоты. В подробных описаниях дворцов и балов «Северной Пальмиры» он зорко подмечал холопское восхищение, как в лакейской песне, которую Некрасов поставил эпиграфом к замечательным стихам «О погоде»:

Что за славная столица,
Развеселый Петербург!

В «Идиоте» Достоевский описывает салон Епанчиных через одну деталь – китайскую вазу, которую боится разбить князь Мышкин. Собственно, это не описание обстановки, а передача психологической *атмосферы* салона: изображение предмета (вазы) фактически заменяется эмоциональной реакцией на предмет. Реакция эта *парадоксальна*: князь Мышкин не обращает внимания на изящество вазы или рисунок на ней, и описание «огромной прекрасной китайской вазы» так лапидарно, что фактически не содержит эстетической оценки. Все подавляется сознанием ее фарфоровой хрупкости, а еще точнее – страхом князя перед собственной фатальной неловкостью. Таким образом, описание субъективно психологизировано.

И во множестве других случаев Достоевский заострял описание сильными и экономными средствами, нередко концентрируя его в одну деталь и добиваясь слияния ее выразительности с глубиной смысла, так что деталь *скрытым образом* перерастает в символ: топор Раскольникова, зеленый платок Мармеладовых, остановленные часы Кириллова, запасной гвоздь Ставрогина и др. Так же естественно, органически приобретают символический смысл не столько оригинальные, сколько изумительно *поставленные* образы карамазовской риторики: «клейкие листочки» (это цитата из Пушкина), «возвращение своего билета» (Шиллер), «слезинка ребенка». Сам Достоевский не употреблял термина «символ», предпочитая выражение «эмблема» (явно неточное в подобных случаях). Очень важно, что процесс символизации таких деталей и выражений Достоевского завершается не в тексте, а в читательском

сознании, точь-в-точь как и у Чехова с его «осетриной с душком» или «палатой номер шесть». Достоевский и Чехов не акцентировали своих символов, они были, если можно так выразиться, «скромными символистами», поэтому их символы врезались в нашу память, а символы Мережковского – выветрились.

Реализм XIX века требовал точной локализации действия и развернутого описания места, дома, одежды. Сначала это получалось великолепно, но по мере канонизации приема, становясь все более обязательным, утрачивало изобразительную силу. Поэтому Достоевский заменил традиционное описание места действия сочетанием центральной детали с психологической атмосферой.

Князь Мышкин угадывает дом Рогожина, поскольку у этого дома – «лицо» его хозяина. Этот прием, восхитивший Марселя Пруста, – развитие гоголевской проекции характера на обстановку, и развитие это у Достоевского подчиняется принципу концентрации. В подробно описанном имени Собакевича каждая вещь кричала: «И я тоже Собакевич!» В отличие от Гоголя, описание Достоевского не дробится, оно сводится к элементарным данным: «Дом этот был большой, мрачный, в три этажа, без всякой архитектуры, цвету грязно-зеленого». Эти внешние детали поглощаются ощущением «сходства» дома с Рогожиным, т. е. субъективной психологической реакцией князя Мышкина.

Внешним, порою утрирующим средством выражения психологической атмосферы Достоевскому служит характеристика именно физической атмосферы – той, которою мы дышим. Пыль, влажность, резкий запах характеризуют эту атмосферу и, казалось бы, определяют настроение героев. В этом Достоевский сходен со многими русскими реалистами: длинный нос Гоголя был весьма чуток к кухонным запахам петербургских дворов, и Писемский в мещанском доме смаковал «чувствуемый оттуда запах махорки и какими-то прокислыми щами» («Старческий грех»), и Некрасов строил «обонятельный образ», когда пахнет

Смесью водки, конюшен и пыли –

Характерная русская смесь.

(«О погоде»).

У Чехова этот прием пародируется: «пахло светильным газом и солдатами» («Анна на шее»). Зато Тургенев не терпел этого приема

и с отвращением отзывался о «больничной вони» в романах Достоевского.

«Преступление и наказание» – это роман скверных запахов: воняет известкой, рыбой, винными опивками, а запах масляной краски способен довести до обморока. Как будто в Петербурге нет ни ветра с моря, ни зелени Островов! Но Достоевскому необходимо построить такой Петербург, в котором герою невозможно дышать. Получается, что «обонятельную гамму» романа определяет метафизика его сюжета: инверсия причины и следствия, совсем не характерная для большинства писателей-реалистов. *Символичность запаха* обнаженно выступает в рассказе «Бобок», где рассказчик чихает от *нравственного* зловония *приснившихся* ему мертвецов.

Целям передачи психологической атмосферы в «Преступлении и наказании» служит *субъективное цветовосприятие*. Колорит романов Достоевского в той или иной степени изучали Юлиус Майер-Грефе, Л.П. Гроссман, Н.М. Чирков и в последнее время С.М. Соловьев, недостаточно уважающий своих предшественников. Мы здесь остановимся на одной особенности колорита Достоевского: это неадекватность цвета, его «моральная возмутительность». Например, желтый, цвет солнца и золота, в старом Китае – императорский цвет. У Достоевского в «Преступлении и наказании» преобладают грязно-желтые тона, Раскольникову после обморока подносят желтую воду в желтом стакане; в конечном счете, желтый становится отвратительным и нагоняет злую тоску. Зеленый цвет – это живая природа, это цвет идиллии, это наряд Беатриче в дантовском «Раю»; это цвет, наиболее благоприятный для нашего глаза. Но зеленый драдедамовый платок семьи Мармеладовых – неизбежный атрибут всех трагедий, сигнал несчастья, как на Соне яркий наряд и шляпка с огненным пером – клеймо позора. Опрокидывая «нормальное» цветовосприятие, Достоевский придает цвету в своих романах резкую субъективную экспрессивность.

При изображении внешности людей Достоевский опять-таки пользуется сочетанием остро выразительной детали с психологическим ореолом человека, т. е. с тем впечатлением, которое он внушает окружающим. Портрет Настасьи Филипповны сначала дается через восприятие князем Мышкиным ее фотографии: «Удивительное лицо!.. и я уверен, что судьба ее не из обыкновенных. Лицо веселое, а она ведь ужасно страдала, а? Об этом глаза говорят,

вот эти две косточки, две точки под глазами в начале щек. Это гордое лицо, ужасно гордое, и вот не знаю, добра ли она? Ах, кабы добра! Все было бы спасено!» Далее к этому портрету прибавляются постоянная нервная взвинченность героини, ее бравада и та невольная робость, восхищение или злоба, какую она внушает окружающим мужчинам и женщинам. Когда все это сливается в нашем воображении, возникает образ такой впечатляющей силы, какая и не снилась ни Тургеневу, ни Гончарову.

В «портрете-маске» (Свидригайлов, Ставрогин) Достоевский заостряет наше внимание на несоответствии внешней красоты персонажа его внутреннему разложению, причем об этом несоответствии не нужно догадываться, оно составляет доминанту портрета: персонаж настолько красив, что даже внушает отвращение. Тем самым внешность человека сразу же показана как мертвая оболочка, в ней нет истинной сути характера; в реалистический портрет вносится элемент догадки, иррационального прозрения, интуиции.

Преобладание внутреннего над внешним составляет сущность многих портретов Достоевского. В некоторых крайних случаях портрет прямо служит иносказанием характера. Для пояснения этого редкого приема дадим краткий анализ портрета генеральши Ставругиной. Из мемуаров мы знаем, как Достоевский, вышучивая писателя немудрых свойств В.П. Авенариуса, «расшифровал» его фамилию: ave – латинское приветствие, Narr (нем.) – дурак, отсюда Авенариус – «Здравствуй, дурак!»¹⁶. В «Бесах» деликатно упомянуты несколько лошадиные черты лица Варвары Петровны Ставругиной и желтоватый цвет кожи. Между тем по-гречески «желтая лошадь» звучит Ксантиппа: это имя жены Сократа, прославленной в веках своей сварливостью. Генеральша Ставругина – пародия на жену мудреца, как сам Степан Трофимович Верховенский – пародия на философа: его избалованность и жеманство противоположны жизненной позиции Сократа.

Нередко имя и фамилия персонажа служат значащим добавлением к его портрету и раскрывают его сущность. Три «р» не случайно подобраны в начале слов: Родион Романович Раскольников. Юмористический контраст заключен в сочетании «Лев Мышкин». Внутренне содержательны такие фамилии, как Шатов, Вельчанинов (скрытое родство с глаголом «величать»), Верховенский, Карамазов и

т. д. Семантический ореол имени может становиться частью портрета героев Достоевского. В целом портрет у Достоевского строится на сочетании реалистической экспрессии и зашифрованной символики.

В сущности, то же самое можно сказать *обо всех* описательных элементах его романов. Описания Достоевского скороговорочны и часто «некрасивы», но эта художественно рассчитанная некрасивость выразительна и внутренне целесообразна.

Есть еще одна важнейшая особенность изображения мира у Достоевского. Если вещь сводится к эмоциональной реакции воспринимающего субъекта, если пейзаж, его краски и запахи определяются метафизикой сюжета, если сквозь дворцы Петербурга героям мерещится финское болото, а сквозь румянец и красоту мужчины проступает тайна его омертвелой личности, то нужно признать, что весь предметный мир становится зыбким, тает и расплывается, как марево. Предметность Достоевского «ненадежна», сомнительна. Н.И. Лапшин писал, что Достоевский создает фантастическое не внесением «в неправдоподобное массы бытовых реалий, а тем, что отнимает иногда долю чувства реальности при восприятии будничной обстановки»¹⁷. В XX веке эту черту изобразительности Достоевского прямо назовут «дереализацией» (Зента Маурина); следует вывод, что Достоевский – не реалист.

С этим согласиться трудно. Видимо, такое суждение объясняется устарелым и примитивным пониманием самой действительности и даже материи. Так, в XVIII веке предметный мир представлялся нам простым и твердым, как небо – пустым пространством, заполненным тончайшим, но упругим эфиром. Великий Лавуазье, отрицая всякую возможность существования метеоритов, заявлял: «Камни не могут падать с неба, потому что их там нет». В XX веке хорошо осознана иллюзорность механистического понимания материи. «То, что действует на наши чувства в виде вещества, есть на деле огромная концентрация энергии в сравнительно малом пространстве. Мы могли бы рассматривать вещество как такие области в пространстве, где поля чрезвычайно сильны» (А. Эйнштейн). Но такому пониманию материи более соответствует предметность Достоевского, чем Бальзака или Гончарова. Достоевский, внушающий сомнение в твердости предметного мира, – вполне реалист, только реалист XX века. Мы далеки от намерения трактовать Достоевского как предтечу Альберта Эйнштейна, хотя

подобные попытки имели место и хотя сам Эйнштейн заявил, что Достоевский дает ему больше, чем Гаусс («король математиков» в XIX веке). Видимо, правильнее считать, что предметный мир Достоевского – это оболочка и одновременно метафора идеального мира. В этом плане оправдано определение его метода как «идеалистического реализма» (В.В. Виноградов).

V

Все проявления внешнего мира у Достоевского, все предметные детали, запахи, краски, звуки – психологизированы, окрашены личностными переживаниями воспринимающего субъекта. Огромную роль играет гул толпы, тот народный голосовой фон, который нередко выполняет функцию трагического хора, а порой изобличает вину героя, как это показал М.С. Альтман на примере одного крика в адрес Раскольникова: «Ишь, нарезался!»¹⁸.

Голосовой фон города, данный в иной, иронической трактовке, может создавать типичную *атмосферу слухов*, особенно в «Идиоте» и «Бесах». Несомненно, прием этот унаследован от Гоголя, из «Шинели» и «Мертвых душ». Но Гоголь сделал эти слухи и городские сплетни предметом изображения, объективацией абсурда, тогда как Достоевский растворил их в атмосфере повествования, что придает его рассказу дразнящую неопределенность, порою даже некую двусмысленность. Смешные преувеличения фактов и злостные их искажения, опровержения сомнительных версий и контропровержения блестяще передают быт больших городов, где стоустая Фама воздвигает однодневных кумиров, убивает репутации, потрясает биржи и опережает газету либо влияет на нее по принципу «испорченного телефона».

О слове «вдруг» у Достоевского давно написана специальная работа А.Г. Цейтлина, но кто напишет о вводном слове «говорят»? Оно рассеяно по всему повествованию, по диалогам и внутренним монологам героев. Великая неопределенно-личная форма глагола, удостоенная даже субстантивации в философских трудах Мартина Хайдеггера, отражает безликость городской толпы и анонимность ее сознания: это говорит не человек (Некто), это «говорят» (нем. *man sagt*). Порою кажется, что Раскольников буквально ненавидит это самое *Man*. У Достоевского стихия слухов, с одной стороны, выдает

обывательские версии действительного события, а с другой – соприкасается с мифами обыденного сознания. Увеличивая неопределенность рассказа, эта стихия как бы дискредитирует категорическую четкость традиционного повествования (даже у Гоголя туману городского мифа противостояла мудрость автора), окутывает события мистической дымкой и внушает представление о неполной осведомленности рассказчика как *единственно возможной*. Достоевский косвенно выступает против классической повествовательной формы «всезнающего автора» и демонстрирует ее условность.

Но этого мало. Необходимо сказать, наконец, что Достоевский осознал относительность и условность *эстетики вообще*. Он умел обобщить грандиозный эмпирический опыт мировой литературы (его знакомство с этим опытом до сих пор исследовано недостаточно). Очень важной для Достоевского была традиция барокко. Уже Торквато Тассо сознательно культивировал страдание и в жизни, и в творчестве; Марио Прац назвал Тассо «эпикурейцем страдания». В знаменитой скульптуре Бернини «Экстаз святой Терезы» наслаждение на лице святой смешивается с болью. В XVIII веке английский поэт Э. Юнг открыл the joy of grief (радость печалования); Иммануил Кант указал на negative Faszination (отрицательное очарование) как на основу нашего чувства возвышенного; готический роман ввел в моду трупы, пожираемые червями, и о них бредили в стихах Лермонтов, Эдгар По, Бодлер. Все это были элементы новой эстетики, однако система ассимилировала эти новые элементы: и трупы, и скелеты, и живые мертвецы Жуковского, и сладострастные ведьмы Гоголя доставляют болезненно-острое, *но все же эстетическое удовлетворение*.

Зато иные из признаний Жан-Жака («Исповедь») явно *неэстетичны*. Когда в Венеции он заметил, что у красивой проститутки одна грудь больше другой, весь пыл его погас; девушка очень обиделась и посоветовала ему: «Оставьте женщин, Дзането, и займитесь математикой!» Эта сцена довольно противна, но выразительна. Руссо высокомерно пренебрегал эстетикой, шокируя читателей своей откровенностью. *Правда выше красоты*. Когда у Достоевского в «Подростке» герой выброшен из игорного дома и в ярости кричит, что он донесет, что азартные игры запрещены законом, то эта отвратительная сцена, этот этико-эстетический

диссонанс вызывает в читателе острое *неудовольствие*. Позор героя антиэстетичен, а поскольку читатель давно уже эмоционально отождествляется с героем, то оказывается уязвлен в своем эстетическом чувстве. Здесь Достоевский держит рискованное пари – ведь читатель может просто отшвырнуть книгу (и такое, конечно, случалось неоднократно). Но многие из нас «задранны» этим посрамлением и принимают эту антиэстетичность, этот незаслуженный (ни нами, ни героем) позор как условие правды.

Достоевский открыл, что в искусстве возможно высокорезультативное использование *эстетического неудовольствия*. Провоцируя читателя своими терпкими, шокирующими сценами и образами, он отчетливо сознавал, что и удовольствие, и неудовольствие – равноправные эстетические реакции.

Необходимо отличать эту позицию от частично сходных явлений: например, во французской литературе XIX века. «Пададь» Бодлера – эстетизация отвратительного, но стихотворение это, торжественно-мрачное и по сути своей *этичное*, в гармоничных, красивых стихах изображает мерзость смерти, неизбежной для всего живого. Артюр Рембо, «хулиган» и анархист, далек от жестокой религиозности Бодлера: он описывает совершенно будничные, отнюдь не ужасные, но низкие стороны жизни в озорных стихотворениях «Искательницы вшей» и «Вечная молитва» (в последнем лирический герой, напившись пива, облегчает затем мочевого пузырь). Высокопарный язык и строгая форма этих вещей составляют комический контраст с содержанием: дерзкий сорванец Рембо тем самым пародирует классическую поэзию, но его пародия по-своему изысканна, ее галльский юмор напоминает известные пародии на схоластическую науку в романе Рабле, это все та же старая традиция французского остроумия во всем блеске его формы.

У Достоевского – иное. Когда он заговаривает о носках Раскольниковова или исподнем белье Мити Карамазова в сцене обыска, мы вынуждены разделить печальную бедность нагой прозы и унижительную *грубость* жизни, ее вопиющую *нелитературность*. «Искательницы вшей» смешны и восхитительны (хотя при их переводе Иннокентий Анненский счел необходимым изменить заглавие); арест Мити не смешон, описан без всякого блеска, он ранит душу, и восхищаться тут нечем. В нелитературности подобных

сцен Достоевского тема и форма совпадают, диссонанс заключается в самой теме, и здесь нет той эстетизации позора, которою будет грешить «незаконный сын» Достоевского и французской поэзии – Федор Сологуб.

Достоевский враждебен всякому эстетизму. Разрушая прежнюю эстетическую систему, он конструирует *эстетику режущей правды*, т. е. основанный на болевом эффекте и диссонансах синтез эстетического удовольствия и неудовольствия, который повышает активность читательского восприятия, равно как и риск неприятия. Думается, Достоевский предвидел этот риск и шел на него сознательно.

Эстетика мучительно неприятной правды требует воодушевленной некрасивости, которую современники Достоевского считали «нехудожественной». На деле художественно все то, что целесообразно в искусстве, если цели последнего высоки. При этом оказывается: чем важнее и величественнее цель, тем более непривычных и трудных средств она требует. Великий художник – это не только мастер, но и мученик: большею частью – из-за непонимания.

В эпоху Достоевского нехудожественными объявили мускулистых и вислогрудых купальщиц Гюстава Курбе, и Наполеон III на выставке полоснул хлыстом эту картину; в 1864 году нехудожественным был объявлен первый шедевр Огюста Родена – «Человек со сломанным носом»; как пишет С.Л. Толстой в книге «Музыка в жизни моего отца», Лев Толстой отвергал музыку Вагнера, Берлиоза и Брамса, считая, что они мучают слушателей диссонансами. Как нас дезориентируют понятия декаданса и модерна, видно из простого сопоставления двух фактов: это колоссальный успех талантливого эстета Обри Бердслея и абсолютное равнодушие к творчеству великого гуманиста Ван Гога. Оба эти феномена почти совпадают во времени. Кичливая парижская публика и вся «нация знатоков» освистали Вагнера, Жоржа Бизе, Ван Гога. Кто посмеет сегодня назвать их творения «нехудожественными»? Но по-прежнему находятся снобы, презрительно умолкающие или скептически усмехающиеся при имени Достоевского. Боль экспрессии – вот что считалось «нехудожественным». Целенаправленно вызываемое Достоевским эстетическое неудовольствие провоцирует читателя на

сопротивление, на спор с автором. Достоевскому нужен этот спор, ему неинтересно легкое читательское согласие, сопровождаемое полуприкрытой зевотой; он хочет несогласия, борьбы, в которой он обрушит на читателя свою потрясающую аргументацию – кровь истязуемых детей, жуткое молчание оскорбленных женщин и рыдания ограбленных бедняков.

Активное читательское сопротивление в процессе восприятия ведет к многократному сокращению дистанции между автором и читателем.

Здесь хотелось бы коснуться одной знаменитой ошибки: Зигмунд Фрейд, порою весьма высокомерно относившийся к фактам, утверждал, что Достоевский был не эпилептиком, а всего лишь истериком. Мы знаем, что в книгах Достоевского немало печальных знаков его болезни, которую, однако, он сумел удивительным образом подчинить и использовать в своем творчестве. Но вот чего нет в его книгах, так это истеричности. У него встречаются изображения истерии, но сам писатель при этом соблюдает скорбную трезвость. Пресловутые «надрывы» героев Достоевского изображаются с той мрачной энергией сострадания, которая *противоположна* истерическому самоулаждению натуралистического описания. Нигде, даже в исповеди Ставрогина, он не допускает низменного смакования и «перебора». Та мерзость, которая произошла в спальне Рогожина после убийства, или то, что случилось между спором подгулявших господ над спящей в канаве дурочкой и ее беременностью, не нуждается в описаниях. Грозные умолчания Достоевского впечатляют неизмеримо сильнее, чем детальны сцены насилия или вырванные из человека кишки в литературе XX века. Декадентская жестокая похабщина истерична и потому наскучивает. Достоевский знал, что истерия – это «великая обманщица»: она симулирует настоящее горе, как и настоящую болезнь. Мерзость не должна быть хвастливой.

Сохраняя дисциплину вкуса, он тем успешнее утверждал в литературе *предельную обнаженность стыда и боли*. Он сумел «раздразнить» те области нашего сознания, которые дотоле практически не участвовали в художественном восприятии. Он отнюдь не открыл подсознания, как говорят некоторые критики; о подсознании писал еще психолог романтического направления Карл-Густав Карус, которого Достоевский с Врангелем собирались

переводить в Семипалатинске. Зато Достоевский одним из первых в мировой литературе ясно осознал, *какими путями* можно вторгнуться в подсознание читателя: для этого художник прежде всего должен дать волю своим грезам, интуиции, даже болезненным страхам или склонностям, отбросив правила литературной благопристойности, пуританскую педагогику и салонную красоту. Можно уступать читательским вкусам во всем второстепенном, но оставаться самим собою в главном – бесстрашно, до дна выражать себя, в самом процессе творчества одолевая свою греховность. Творчество есть исповедь устами вымышленных героев, ибо нельзя сознательно высказать свое подсознание.

Но сознательное раскрепощение подсознания пробуждает дремлющие в нем пралогические структуры и древнейшие архетипы. Во сне Раскольников думает: «Это от месяца такая тишина, он, верно, теперь загадку загадывает». Эта гениальная фраза, по всей видимости, *подлинна*, т. е. непосредственно почерпнута из личного визионерского опыта Достоевского (он старался тщательно запоминать свои сновидения; несколько раз они пересказаны в его письмах). Фраза эта не алогична, а дологична. Для нас месяц, видимый лишь ночью, есть ее первичный «результат», для мифического (пралогического) сознания он есть божественный хозяин ночи, а значит – ее «причина», в том числе – причина ночной тишины. В этой фразе сконцентрированно выразилась та инверсия причин и следствий, о которой говорилось выше. Мифическое мышление отнюдь не тождественно безумию, оно даже не иррационально, а дорационально. Мы слишком чванимся своей культурой и развитием, грядущие столетия еще посмеются над нашей ограниченностью, но никому не поколебать вечную славу тех гениальных дикарей, которые первыми перешагнули через общебиологический страх и «приручили» огонь.

Разумеется, уже само вторжение пралогического мышления в повествование, допускаемое Достоевским, делает невозможным традиционный детерминизм и психологический анализ. Прославление Достоевского как психолога – это слишком затянувшееся недоразумение. О каком анализе может идти речь, если центральной категорией духовной жизни становится чудо? Да, несомненно, Достоевский очень много знал о тайнах человеческой души, но еще тверже он сознавал *недостаточность* этого знания.

В его больших романах неуклонно разрушаются психологический анализ, принцип причинности и прикованности к среде. Взамен – нарастают хаотичность изображаемого мира (или, точнее, неполная познаваемость его), преобладающее значение фабулы и музыкальная композиция. Эти три новых принципа представляют собой основные черты экспрессионизма XX века. Одновременно многозначность характеров и жестов, «размытость» материального мира, вторичная мифологизация сюжета и стихийное рождение символики из быта – всеми этими сторонами творчество Достоевского пролагает пути символизму. Отсюда следует, что реализм Достоевского – это явление пограничное, возникающее на руинах романтизма и творчески преобразующее наследие романтизма в плане острой социальности и мучительных идейных исканий. От искусства Достоевского идут три пути – к реализму XX века, символизму и экспрессионизму.

Когда Горький в 1900 г. писал Чехову по поводу «Дамы с собачкой» известные комплиментарные строки: «Знаете, что вы делаете? Убиваете реализм», – то он сильно ошибался в датировке подмеченного им феномена. В том же смысле, как это сказано Горьким о Чехове, классический реализм «убивала» уже книга о голодном петербургском Наполеоне, который внес топор в лабораторию идей. Важно отметить, что и Достоевский, и Чехов – это реалисты, однако нового, неклассического типа. Оба они отвергли совет, который Дидро, предтеча реализма, дал писателям: сохранять изящество в изображении невзгод и нужды. Какое может быть изящество в психиатрической больнице, куда запирают здоровых («Палата № 6»)?

Достоевский принес правильность, законченность и детерминизм в жертву экспрессии и символу, чтобы заставить читателя смотреть в глаза ужасному и необъяснимому, и заменил Флоберовы муки слова, вечную каторгу формального совершенства, – муками мысли и совести, этим Освенцимом нашей «бессмысленной и ненормальной жизни», против которой он так яростно бунтовал. Достоевский был великим борцом против абсурда, но никогда не скрывал его от нас и не пытался искусственно гармонизировать. Разве не абсурдно, что высшее развитие цивилизации поставило нас на грань планетарной катастрофы? Или что мечты великих утопистов о вольных тружениках, поющих на своих полях, чудовищно «претворились» в

гулаги и массовые расстрелы? Способно ли человечество жить разумно? Нет, не способно, если из разума вычесть совесть. Значит, прав Достоевский в своих издевательствах над «бессовестным» разумом, логичным словом и слишком мраморной красотой. Прав он, считая, что поэтика диссонансов вернее соответствует жизни.

Это не значит, что творчество его вообще, в целом, дисгармонично. Нет, его новая эстетика включает в себя «разрушение эстетики» как момент развития; его новая гармония требует постоянного преодоления дисгармонии; в его романах счастье необходимо включает в себя и страдание, а праведники знают толк в грехе. Синтез противоположностей – основа трудной гармонии Достоевского, и даже святость не свободна от вины.

Когда умирает Илюша Снегирев, его с любовью погребают Алеша Карамазов и сплоченные им мальчишки; их клятва дружбы во имя усопшего – рецитация евангельского мифа. Недаром она произносится «у камня», что является намеком на имя апостола Петра (греч. «петрос» – камень) и на слова Иисуса: «... ты – Петр, и на сем камне Я создам Церковь Мою...» (Матф., 16, 18). Читая эту сцену, мы уже не помним, что именно эти чудесные мальчишки послужили миру одним из слепых орудий, чтобы убить Илюшу Снегирева. Таким же орудием был и Митя Карамазов, оскорбивший Снегирева-отца и тем надорвавший душу сына. В человеке все противится сознанию общей вины, все протестует: «Но я не убивал!». Но сегодня мы все по нашему жестокому равнодушию – косвенные соучастники зла, и Достоевский ничего не преувеличивал, провозглашая устами старца Зосимы идею всеобщей совиновности людей.

Многие его финалы рисуют счастье соединения людей в несчастье, либо предвещают такое единение: объятие Сони и Раскольников в эпилоге «Преступления и наказания» или основание «детской церкви» в финале последнего романа. Добро у Достоевского – это всегда слияние душ людских, но такому слиянию нас научает только горе. Абсурдность нашего мира заставляет нас все отчаяннее искать нового братства, ибо риск возрастает. Сегодня мы живем в мире Достоевского, но, думается, все же не Кафки. Достоевский означает надежду.

¹ Булгаков В.Ф. Лев Толстой в последний год жизни. М., 1960. С. 347.

² Литературное наследство. Вып. 37 – 38. С. 464.

- ³ Толстая С.А. Дневники. М., 1936. Т. 4. С. 234.
- ⁴ Бунин И.А. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 4. М., 1966. С. 391.
- ⁵ Толстой Дмитрий. Начало жизни // Нева. 1971. № 1. С. 125.
- ⁶ Field Andrew. Nabokov: His Life and Art. Boston, 1967.
- ⁷ Maurina Zenta. Dostojewskij. Menschengestalter und Gottsucher. Memmingen, 1952. S. 245 – 246.
- ⁸ Чичерин А.В. Ритм образа. М., 1978. С. 181 – 193.
- ⁹ Белый Андрей. Мастерство Гоголя. М.; Л., 1934. С. 291.
- ¹⁰ Волошин Максимилиан. Лики творчества. Л., 1988. С. 236.
- ¹¹ Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М., 1978. С. 28.
- ¹² Чистов К.В. Народные традиции и фольклор. Л., 1986. С. 176.
- ¹³ Лотман Ю.М. Статьи по типологии культуры. Тарту, 1973. С. 30.
- ¹⁴ Яacobсон Роман. Работы по поэтике. М., 1987. С. 250 – 253.
- ¹⁵ Белый Андрей. Театр и современная драма. Арабески. М., 1911. С. 32.
- ¹⁶ Опочинин Е.Н. Беседы с Достоевским // Звенья. Т. 6. М.; Л., 1936. С. 472 – 473.
- ¹⁷ Лапшин П.И. Эстетика Достоевского. Берлин, 1923. С. 81.
- ¹⁸ Альтман М.С. Достоевский. По вехам имен. Саратов, 1975. С. 231.