


Р. Г. Назиров

<Материалы к монографии о  
романе Ф. М. Достоевского  
«Бесы»>



# Предисловие к публикации

Особый интерес Р. Г. Назирова к роману «Бесы» хорошо известен. В классику отечественного дostoевсковедения вошел ряд его статей, посвященных этому роману и опубликованных еще в советское время<sup>1</sup>. Их отличает широта исторического контекста, стремление к целостному прочтению «Бесов», но и некоторая недоговоренность. К примеру, в статье «Пётр Верховенский как эстет» он пишет: «Отзвуки крупнейших политических событий Запада изобилуют в «Бесах» (включая I Интернационал, франко-прусскую войну, соглашательские выступления в английских тред-юнионах и т. п.). Картины, нарисованные Достоевским в «Бесах», относятся не только к России, но и ко всей Европе»<sup>2</sup>. Однако в самой статье речь в этом смысле идет только о фигуре Ф. Лассалья и политическом романе Шпильгагена «Один в поле не воин», остальной контекст только декларируется. Аналогичные коллизии периодически возникают и других опубликованных трудах Назирова по «Бесам». Теперь становится ясно, что эти «лакуны» были заполнены (по крайней мере, частично) в материалах к отдельной монографии, посвященной роману.

---

<sup>1</sup> Trois duels (Balzac, Lermontov, Dostoievski) // Cahier de L'Herne — Dostoïevski. Paris, 1973. P. 279—287; К вопросу о прототипе Ставрогина // О традициях и новаторстве в литературе. Межвузовский научный сборник. Вып. 4. Уфа, 1976. С. 128 –137 (перепечатано: К вопросу о прототипе Ставрогина // Назиров, Р. Г. О мифологии и литературе, или Преодоление смерти. Статьи и исследования разных лет. Уфа: Уфимский полиграфкомбинат, 2010. С. 297 – 308); Петр Верховенский как эстет // Вопросы литературы. 1979. № 10. С. 231—249 (перепечатано: Петр Верховенский как эстет // Назиров Р. Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет: Сборник статей. Уфа: РИО БашГУ, 2005. С. 79 – 93).

<sup>2</sup> Петр Верховенский как эстет // Назиров Р. Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет: Сборник статей. Уфа: РИО БашГУ, 2005. С. 89.



В архиве ученого обнаружена папка, помеченная следующим образом: «Монография о «Бесах». Начало»<sup>3</sup> (при этом папок с пометами «Монография о «Бесах». Продолжение» или «...Окончание» в архиве нет).

В папке соединены материалы различного характера: законченные статьи, развернутые фрагменты, рукописные варианты статей, краткие мнемонические записи, чисто рабочие библиографические записи и выписки. По всей видимости, у Назирова существовал целостный замысел монографии (см. редакционное примечание перед фрагментом статьи «Три дуэли»), в соответствии с которым расположены и материалы в папке. Представление об этом замысле отчасти дают сохраненные автором планы этого труда..

Предлагаемая публикация подчинена двоякой задаче.

Во-первых, необходимо было максимально полно представить и материалы, содержащиеся в архивном деле. Включая в публикацию в разных формах (в основном в составе редакционных примечаний) даже служебные и рабочие записи, мы старались дать читателю возможность не только понять концепцию прочтения романа, предлагаемую Назировым. Эти материалы, на наш взгляд, могут быть полезны для исследования механизмов литературоведческого мышления и анализа достоверности литературоведческого знания (впрочем, мы не рискуем сейчас уходить в эту проблематику). Все это, разумеется, не отрицает и собственной литературоведческой ценности этих текстов (особенно тех, которые достигли стадии законченных трудов).

Вторая (а по важности, конечно, – первая) задача публикации – восстановить замысел неосуществленной монографии. Полная реконструкция этого труда вряд ли возможна, да и вряд ли нужна (все-таки и сам Назиров этого не сделал<sup>4</sup>). Нужно также учитывать, что отдельные идеи, родившиеся в рамках этого замысла, могли потом приобрести самостоятельное значение, только генетически связанное с монографией о «Бесах» (более того, именно так и случилось с многими, отраженными в планах к монографии, идеями).

С другой стороны, для нас было очевидно, что материалы папки подобраны Назировым вполне обдуманно и целенаправленно (вплоть до порядка, в котором размещены в ней отдельные фрагменты текста). Именно поэтому отсутствие в папке

---

3 АРГН, оп. 2, д. 7. Позволю себе напомнить принципы адресации материалов Назировского архива: «Адресация архивных материалов после префикса АРГН («Архив Р. Г. Назирова») даётся не на собственно архив, а на его электронную копию. В ссылке номер описи означает одну из трёх категорий, описанных в начале статьи (папки, пачки и пачки «Д»; цифра 4 означает не вошедшие в опись материалы, выделенные Д.Г. Назировой из общей массы документов архива), номер дела — соответствующую этому номеру папку или пачку, а номер листа соответствует цифровому индексу в имени графического файла – электронной копии исходного документа. Поэтому номера листов вида «л. 0211» или «л. 2-169» выглядят достаточно экзотично, но вполне отвечают своему назначению и имеют однозначную адресацию, так как цифровые индексы в именах файлов внутри одного дела не повторяются» (*Орехов Б. В.* Текстология назировского архива // Назировский архив. 2013, № 1. С. 158).

4 Возможно, впрочем, что неоконченность монографии – все-таки стала следствием не личного решения Назирова, а неких внешних обстоятельств. См. письмо Назирова Б. О. Корману, публикуемое нами в приложении к материалам монографии.



статьи «Пётр Верховенский как эстет» лишает нас возможности включить её или материалы к ней в состав публикации. Несмотря на то, что эта статья упоминается во всех планах к монографии, она потом явно отделилась от своего корня и стала отдельным, самодостаточным текстом (что, конечно, не означает, что между ней и замыслом монографии не осталось концептуальных и содержательных параллелей). Подытожим: публикация «Материалов к монографии о “Бесах”» содержит только документы, находящиеся в соответствующей папке. Частичное исключение – раздел о генезисе образа Ставрогина, который дается по публикации 1976 года (подробнее о причинах этого исключения – в редакционных примечаниях к соответствующему разделу).

Расположены публикуемые материалы в той последовательности, в которой предполагалось их расстановка в гипотетическом итоговом тексте монографии (судя по хронологически последнему плану<sup>5</sup>). Следует сказать, что Назиров невольно облегчил нам работу, не только сохранив планы и конспекты замысла, но и сгруппировав материалы по темам своей книги. Именно это дало возможность относительно легко выработать схему разделов настоящей публикации.

В ее начале мы помещаем все имеющиеся в папке варианты планов монографии. Все это – рукописные материалы, что отражает их служебный для самой монографии характер. Тем не менее, и в них попадаются очень интересные литературоведческие находки и методологические построения. В этот же раздел помещаются и сохранившиеся в папке предварительные конспекты отдельных глав.

Затем – опять по хронологически самому позднему плану – выстроены законченные статьи и крупные фрагменты. Первой из них идет большая работа «Лермонтов в контексте русского романа», публикуемая нами по законченной машинописи с учетом рукописных корректур и вставок, сделанных в ней самим Назировым.

Следующий раздел – «Историко-биографический фон романа “Бесы”» – опять же публикуется по машинописи, однако в редакционных примечаниях мы указываем значимые его отличия от сохраненного в папке рукописного варианта.

Четвертый раздел публикации, озаглавленный нами «Генезис Ставрогина», построен более сложно. Первый его фрагмент – статья «К вопросу о прототипе Ставрогина» – публикуется по изданию 1976 с указанием различий между этим вариантом и сохраненными в папке двумя машинописными вариантами (подробнее об этом см. в редакционных примечаниях к этому разделу). Второй представляет собой продолжение статьи «Генезис Ставрогина» (часть которой и была в переработанном виде опубликована в 1976), не входившее ранее в публикации Назирова (публикуется по машинописи). Этот фрагмент озаглавлен нами так: «Всеволод Крестовский и Николай Всеволодович Ставрогин». Третья часть этого раздела – фрагмент статьи «Три дуэли: Бальзак, Лермонтов, Достоевский», машинопись которой также есть в папке. Завершается этот

---

<sup>5</sup> Это вариант, названный «Новый план монографии о “Бесах”» (раздел 1.2 настоящей публикации) помеченный 20 ноября 1973 года.



раздел небольшим рукописным отрывком «Загадка демонизма Ставрогина», который мы сочли необходимым опубликовать не в составе редакционных примечаний, а в составе текста «Материалов...» (подробнее – в примечаниях к этому фрагменту).

Более мелкие, рабочие, библиографические и мнемонические записи даются в рамках редакционных примечаний (помеченных «звездочкой» – \*) к содержательно близким фрагментам текста, вместе с необходимыми текстологическими пояснениями. На наш взгляд, это наиболее точно отразит служебный характер таких заметок и в то же время даст читателю представление о ходе мысли Назирова.

В приложениях публикуются материалы, самим Назириным помещенные в папку материалов к монографии, однако не входящие в ее структуру. Это письмо Б. О. Корману по поводу статьи «К вопросу о прототипе Ставрогина» и возражения на доклад Л. В. Жаравиной «Цитирование структур в творчестве Достоевского», видимо, имевшие для Назирова какое-то методологическое значение.

Отсылки к литературным и литературоведческим источникам представлены в том виде, в каком они даны в рукописи и машинописи.

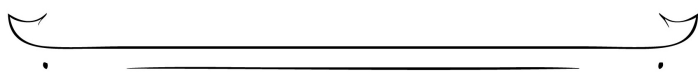
В тексте замечания и обозначения публикаторов даются [в квадратных скобках], а при расшифровках зачеркиваний авторский текст внутри квадратных скобок даётся в “кавычках”.

Расшифровки сокращений, а также лакуны в тексте обозначаются <угловыми скобками>

Р а з р я д к а в рукописях и машинописи (почерк Назирова позволяет ему пользоваться, а читателю видеть этот способ выделения текста) передается *курсивом*; штриховое подчеркивание – сплошным, двойное – двойным.

Изредка встречающиеся в рукописях Назирова квадратные скобки передаются /прямыми/.

Сергей Шаулов  
Башкирский государственный университет



# 1. Планы и проспекты монографии Р. Г. Назирова о романе «Бесы»

## 1. 1. Роман Достоевского «Бесы». Монография (план № 3)\*\*.

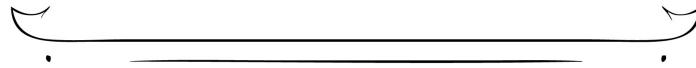
### Роман Достоевского «Бесы»

Монография (план № 3)

1. Лермонтов в контексте русского романа (вместо введения).
2. [зачеркнуто: “Задача и сверхзадача «Бесов»”] Историко-биографический фон творч<еского> процесса.
3. Дети в романе «Бесы» (пространство и время). — Не забыть, что этот роман — тоже «Отцы и дети» («Нигилисты, дети помещиков»).
4. Генеалогия главного героя.
5. Верховенский как эстет.
6. Перерождение петрашевца. (Иван Шатов).
7. Экзистенциализм Кириллова. (Опровержение Альбера Камю).
8. Три обращения (Шатов, Степан Трофимович, Тихон).
9. Вопрос о прототипах. (Аврора Карамзина). Долгушинцы.
- NB! 10. Метафора как основа сюжета.
- NB 11. Парафраз как способ построения эпизода (дуэль с Гагановым? беседа Ставрогина с Хромоножкой — Гретхен; губернатор Лембке — органчик Щедрина, расправа со шпигулинскими; парафраза из Гёте, Лермонтова, Гончарова; найти бы «источник» заседания революционеров — не Базаров ли с Кукшиной?).
12. [зачеркнуто: “Сатирические описания подлинных событий”.] Литературные пародии. Пародийное описание поэмы Печёрина «Горжество смерти», пародия на Огарёва «Студент», пародия на Тургенева «Merci» etc. «Что делать» Черн<ышевск>ого.
13. Сатирич<еские> описания подлинных событий: вечер у Руадзе и петербургские пожары (события 1862 года), посещение Ивана Яковлевича Корейши, преображение нечаевского дела в убийстве Шатова. Это главные эпизоды романа.

---

\*\* АРГН, оп. 2, д. 7, л. 00035



[сбоку, со стрелкой, направленной между абзацев, обведено: “Юмор в романе «Бесы»”.]

NB! 14. Отвлекающая функция речевых характеристик. (Маска).

15. Система двойных значений. (Маска). «Принц Гарри» – дезориентация.

16. Иуда как философская проблема (самоубийство гуманизма, предающего собственные идеалы).

17. Задача и сверхзадача «Бесов».

[в левом нижнем углу страницы: “Что есть у Стейнера о Тихоне???”]

## 1.2. Новый план монографии о «Бесах»<sup>\*</sup>

### Новый план монографии о «Бесах»

I.

1. Лермонтов в контексте русского романа.

2. Историко-биографический фон романа «Бесы».

3. Описания подлинных свойств событий (фактическая основа).

4. Прототипы героев романа.

[справа, после суммирующей скобки: “Историческая часть.”]

II.

5. Генеалогия главного героя.

6. Пётр Верховенский как эстет.

7. Перерождение петрашевца.

8. Экзистенциализм Кириллова.

9. Лиза Тушина.

10. Грановский en petit.

11. Дамская война, или вариант Мордасова. (Губернаторша и генеральша Ставрогина).

12. Щедринский «органчик» и его держиморды.

13. Лебядкины, брат и сестра.

14. Три обращения (Шатов, Степан Трофимович, Тихон).

[справа, после суммирующей скобки: “Система образов”].

III.

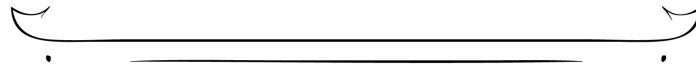
15. Метафора как основа сюжета. (Бесовское и ангельское).

16. Парафраз как способ построения эпизода.

17. Гиперболизация реальных фактов — ``—``.

---

<sup>\*</sup> АРГН, оп. 2, д. 7, л. 00035-00036.



18. Парадоксальная реакция героев.
19. Портрет-маска и отвлекающая функция речевых характеристик.
20. Хроника или житие?
21. Юмор в романе «Бесы».
22. Литературные пародии и стихи кап<итана> Лебядкина.
23. Стил<ь>. Функции цвета. Светотень. Световые эфф<екты>.
24. Стил<ь>. Гвоздевая фраза. Парадоксальный эпитет и оксюморон. Система двойных значений.
25. Задача и сверхзадача «Бесов».
- 20.XI.73.

### 1.3. План монографии о романе «Бесы» (ночь на 1 окт<ября> 73)\*.

- План монографии о романе «Бесы» (ночь на 1 окт<ября> 73).
1. Лермонтов в контексте русского романа. (Вместо введения).
  2. Историко-биографический фон творческого процесса Д<остоевск>ого (набросок прилагается).

---

\* АРГН, оп. 2, д. 7, л. 00039 – 00042, 00044.



3. Дети в романе «Бесы» (пространство-время). Эпиграфы. Дети — «ангелы божьи». Бесы и ангелы. (Набросок прилагается) \*\*. Не забудем, что «Бесы» — это тоже «Отцы и дети» («Нигилисты, дети помещиков» — в черновиках).

4. Генеалогия главного героя. Фауст и Печорин, экспериментаторство. Фауст экспериментирует с людьми, а с ним самим экспериментирует бог (заранее зная положит<ельный> результат). Пакт с дьяволом, шагреновая кожа, бесплодное всемогущество, мотив предрешённой дуэли. Мотив предательства (Иуда — предатель собств<енного> идеала). Моральный эстетизм Ставрогина свидет<ельст>вует об огромных потенциях его личности. Отсюда переход к Верховенскому — Ставрогин и Мельмот.

---

\*\* Вот этот набросок (АРГН, оп. 2, д. 7, л. 0045):

«Дополнения к плану № 2»

После «задачи и сверхзадачи» написать главу: Пространство-время романа «Бесы».

Пространство делится не по признаку: «трущобы-салоны». Это чисто внешнее. Это внешнее деление скрывает от нас подлинную демаркационную линию, внутреннюю. Она определяется словом «дети». Божие — дьявольское.

Где есть дети, там святое место. Кириллов играет с ребёнком. Шатов гибнет в момент рождения его ребёнка. Изба, где находит финальное просветление Степан Трофимович. Мечта Хромоножки о ребёночке, Ставрогин, поправ святыню, вторгся в это «пространство ангелов [зачеркнуто: “детей”] божиих» — пересёк демаркационную линию. «Дети» — «ангелы божии».

Пространство бесов и пространство ангелов.

Время — предсказанное Иоанном Богословом воцарение Антихриста накануне окончат<ельной> победы Христа. Через Хаос и кровь революции — к очищению и золотому веку».

Следует также отметить, что здесь этот раздел поставлен в начало монографии, третьим по счёту. Тогда как в плане, помеченном 20 ноября 1973 (см. предыдущий раздел), его место в замысле существенно поменялось. При этом заметка о пространстве — времени в романе, сохранённая в папке рядом с только что приведенной (АРГН, оп. 2, д. 7, л. 00046), слабо с ней соотносится с точки зрения содержания, представляя собой, скорее, размышление о структуре и форме представления этих категорий в романе:

«Глава II. Пространство и время романа «Бесы»

Лотман: «Движение сюжета, с о б ы т и е — это пересечение той запрещающей границы, к<ото>рую утверждает бессюжетная структура. Перемещение героя в н у т р и отведённого ему пространства событием не является. Из этого ясна зависимость понятия события от принятой в тексте структуры пространства, от его классификационной части. Поэтому сюжет может быть всегда свёрнут в основной эпизод — пересечение основной топологической границы в пространственной его структуре» («Структура худ<ожественного> текста, «Искусство», М., 1970, стр. 288).

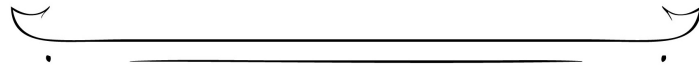
Рассказчик «Бесов» рассказывает о совсем недавних, почти сегодняшних событиях в его городишке, где он живёт; но автор имеет в виду эпоху, к<ото>рая отнюдь не кончилась, и всю Россию. Давай письмо к Майкову с характеристикой эпохи, дворянского разложения и беспочвенности. Маленький городишка оказывается чрезвычайно ёмким, т.к. в нём собрались люди, объехавшие полмира: Америка постоянно присутствует в сознании Шатова, Ставрогина, Кириллова; Швейцария; Париж.

Время? В этом «сегодня» сходятся распятие Христа и пророчество Апокалипсиса о прекращении времени (Кириллов и Ставрогин). Вся жизнь человечества сжата в один временной момент.

Шатов — миниатюрный Христос, его казнь — выстрел Петра Верх<овенского>, Ставрогин — Иуда...

Прошедшее время в романе есть фиктивное прошедшее, кроме прошедшего времени рассказов о предсюжетных событиях (в русск<ом> яз<ыке> нет различия перфекта и плюсквамперфекта). По сути дела, глаголы прош<едшего> времени, оформляющие действие, суть глаголы наст<оящего> времени. Действие движется «вперёд к прошлому», т.к. гвоздь романа — тайна, её ключ в прошлом героя, и разгадывание тайны есть воспоминание. Объём фактич<еского> настоящего [зачеркнуто: “прошед”] закрывается, когда оно достигает начальной точки предсюжетного развития (растление Матрёши). Эта точка, где Д<остоевск>ий формулирует своё обвинение «бесам» (неспособность к жизни как результат их нежелания принять вину), есть точка автора во времени (исторически — 1871). Далее идут события, аллегорически предсказывающие самоистребление «бесов» (см. евангельскую цитату).

[снизу стрелка к концу предложения и запись: “эпиграф”].



5. Пётр Верховенский как эстет. Это наследственность. «Мелкий бес», приживальщик и сын приживальщика. Это не моральный эстетизм, а худож<sup><ественный></sup> эстетизм; у Петра Верх<sup><овенск></sup>ого, в отличие от отца, нет этического ядра, он пуст как дьявол (в понимании Д<sup><остоевск></sup>ого дьявол есть ничтожество). Пётр Верховенский не может убить себя, убивается нестерпимая «зубная боль в сердце» (Ставрогина), а у Петруши нет сердца, нечем убить себя. В способности к «самоказни» – превосходство Ставрогина.

Пётр Верховенский создан с использованием Хлестакова. Целый ряд черт, в том числе речь, лёгкость в мыслях необыкновенная, курица Кириллова, заблуждение губернатора относит<sup><ель></sup>но ревизорской роли Верховенского, даже отъезд Петра (он садится играть в карты, как Хлестаков, сосчитав деньги, мечтает [нрзб] отыграться. — Но холодная свирепость его акции — не Хлестаков. Пётр Верховенский это смесь Нечаева и Хлестакова. [вписано: “+ Петрашевский.”]

6. Перерождение петрашевца. Иван Шатов — это переродившийся петрашевец. Кто из них был учителем? См. воспоминания Майкова о типографии: зарыли? Дост<sup><оевский></sup> мог знать, где зарыта спешневская типография. Образ Шатова близок ему. Он [зачеркнуто: “принял”] взял Марию Дм<sup><итриевну></sup> Исаеву после кузнецкого учителя Вергунова. Герцен принял Наталью после Гервега... Прощение раскаявшихся жён («Кто без греха, брось первый камень: Христос и неверная жена»). [на полях: “Тема «Манон Леско» и «Арлезианки» Додэ”]

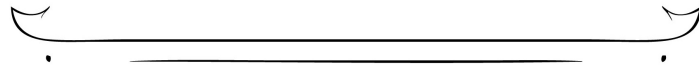
7. Экзистенциализм Кириллова. Альбер Камю и ложная интерпретация Достоевского. Тема «высокого безумия» в реально-психологической <sup><обстановке></sup>. У Кириллова сложная форма mania grandiosa. Самоубийство [нрзб.] человечества = самораспятие. Кириллов — это Христос без бога.

8. Три обращения: Шатов, Степан Трофимович, Тихон. Тихон [нрзб.] великим грешником. Следы в черновиках и в «Житие вел<sup><икого></sup> грешн<sup><ика></sup>».

9. Вопрос о прототипах. Это отчасти написано. Долгушинцы, Нечаев, Тургенев, Барановы, Аврора Карамзина и князь Александр Барятинский. Но вся прототипичность — только на ранних стадиях разработки характеров, затем сходство растворяется в царской водке фантазии.

10. Метафора как основа сюжета. Эпиграфы романа. Евангелие и Пушкин. Россия — больной, одержимый бесами, но Христос исцелит её. Эпиграф служит эпилогом романа (пророчество Д<sup><остоевск></sup>ого о конечной победе Христа). Однако за этой аллегорией встаёт иная метафора: предательство. Гуманный мальчик с добрым сердцем, заражённый эстетизмом, предаёт свои идеалы. Драма — разв<sup><итая></sup> метафора.

11. Парафраз как способ построения эпизода. Дуэль с Гагановым? Беседа Ставрогина с Хромоножкой: Гретхен и Фауст в тюрьме. Губернатор Лембке в сцене расправы с шпигулинскими = Органчик Щедрина. Заседание революционеров =



Базаров с Кукшиной и Ситниковым. Визит Ставрогина к Тихону = это «Страшная месть» Гоголя, предатель-колдун и схимника!!! Парaphразы из Гёте, Лерм<онтова>, Гоголя, Гончарова, Тургенева...

12. Описания подлинных событий. Сатирически преображенный вечер у Руадзе и петерб<ургские> пожары 1862 года, посещение Ивана Яковлевича Корейши, нечаевское дело — убийство Иванова. Последнее оказалось после выпадения сцены у Тихона кульминацией «Бесов».

13. Лит<ературные> пародии. Изложение мистерии Печёрина «Торжество смерти», пародия на Огарёва «Студент», пародия на Тургенева «Мерси»... Упоминание о романе «Что делать?» и скрытая пародия на него в сцене бегства Лизы в Скворешники, как Вера Павловна (а потом — пшик).

14. Парадоксальная реакция героев. Сцена заушения Ставрогина. Ночная сцена Ст<аврогина> с Федькой Каторжным. Аура слухов и толкований, постоянное опрокидывание ожидаемого, внутренняя логика парадокса.

15. Портрет-маска. Происхождение приёма Вл<адимир> Одоевский (см. мою статью).

16. Отвлекающая функция речевых характеристик. Характеристики «извне» направлены на дезориентацию читателя, на создание у него ошибочных предположений. «Принц Гарри» — явно ложный след, дезориентация. Внешне похоже — вплоть до Фальстафа Лебядкина. Но где та внутр<енняя> сила Гарри? Так же маскируют героев и речевые характеристики.

Гладкая и ласковая речь Ставрогина — маска, его дерганая исповедь — это суть (см. прекрасный анализ её стиля у Гроссмана, «Стилистика Ставрогина»). — Снобистская речь Степана Трофимовича — маска; его роль на вечере, его бредовые захлёбывания и слёзы — суть. — Робкая речь Хромоножки в салоне — невольная маска; её песенно-сказовый стиль и анафема — суть. «Ноздрёвское» залихватство её брата — маска, его пресмыкательство, угрюмая трусость — суть. Озлобленность и нелюдимость Шатова — маска, его энтузиазм в диалогах со Ст<аврогиным> и женой — суть. Везде система двойных значений.

Тихон — святой? Тихон — эстет. Этим усложнением автор хочет возвысить православного святого, показать его стыдливо скрытую сложность (всепонимание Тихона включает способность понимать даже садизм). «Стыдливо» — парадоксальный эпитет самого Дост<оевско>го в «Исповеди Ставрогина».

17. Парадоксальный эпитет и оксюморон: слабость образа рассказчика. Тонкую оболочку хроникёра постоянно разрывает автор. Глубина суждений и отступлений, к<ото>рую нельзя приписать наивному хроникёру. Переход речи рассказчика в авторскую речь. Выдержанность однако конвенции не осведомлённого заранее рассказа, противоположного эпическому воспоминанию. Ошибка академика

Лихачёва: от образа рассказчика (хроникёра) к «летописному времени».  
Драматизированное житие.

18. Функция цвета. Косвенные способы выражения авт<орской> позиции.

[на левом поле: “возле 15-й гл<авы>”]

19. Юмор в романе «Бесы». Капитан Лебядкин, Иван Яковлевич Лембе. Вечный срыв комизма в болевой эффект у Дост<оевск>ого. /см. про[писать] статью/

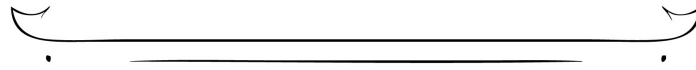
20. Предательство как философская проблема. Афоризм Селина: «Совершить предательство — как открыть форточку в тюрьме. Все хотят это сделать, но никто не смеет».

Главный смысл романа. Ставрогин — «виртуоз предат<ельст>ва» (А. Волынский). Он предал Шатова. Но он предал свой собств<енный> идеал, когда растлил ребёнка! Но возможность эксперимента над собой далее идеала: предать свой идеал = убить себя. Самоубийство Иуды Искарота (повесился). В бесконечном самоутверждении (культ личности, но не ренессансно-чувственный, а рационалистически-хо[лод]ный) гуманизм приходит к самоубийству. Достоевский говорит об этических границах познания (и самопознания). «Атомная бомба — интересная физика». М<ожет> б<ыть>, мы не имеем права на нек<ото>рые эксперименты?

Центральный миф «Бесов» в прошлом восходит к Иуде, а в будущем нисходит к атомной бомбе. То и другое объединяется предательством собственных идеалов. В сюжете это представлено через предательство Ставрогиным Шатова, к<оторо>го он же, Ст<аврогин>, и предупредил. Мы видим, как Ставрогин вовремя отрекается от своих идеалов.

21. Задача и сверхзадача «Бесов». Дело Нечаева. Поразить социализм, русское револ<юционное> движение — задача. Но Верх<овенский> в романе — «не социалист, а мошенник». Дост<оевский> недоволен антинигилистическим романом. Опираясь на Прудона, Марк Волохов ворует яблоки. Чуть какая! Тут Россия на краю гибели, а Гонч<аров> возмущается кражей яблок. Огромная сила этических обобщений у Дост<оевск>ого. Начав с газетёй с сенсац<ионного> убийства, он невольно переходит на привычную дорогу всемирных раздумий. Течение творческого процесса выносит его в философское «Житие великого грешника». Роман «Бесы» и есть негативный вариант этого «Жития». Невозможность финального обращения для морального эстета. Там: «Умирает, сознавшись в преступлении». Здесь: убивает себя, не сознавшись в пр<еступлен>ии. Почему не сознался? Побоялся эстетического провала.

«Бесы» и есть «Житие великого грешника». Нет спасения без подлинного этического ориентира (человечество, закон гуманизма). Прежний гуманизм с его гипертрофией личного начала предаёт свои исходные принципы и тем убивает себя.



Гуманизм предполагает самопожертвование личности в пользу человечества. Кириллов мыслит в принципе верно, убивая себя (принося в жертву) на благо людям. Но его самораспятие безумно, блага из этого не воспоследует. Жить для людей. Верен этический принцип Кириллова, но ложны его абстрактные философские построения и маниакальная переоценка своего собственн<ого> жеста (бред величия). Тем не менее, он — главный положит<ельный> герой «Бесов». Не вообще главный, а главный из положит<ель>ных. Его антипод Шатов — чисто страдальческая, пассивная фигура. Он не действует, если не считать пощёчины Ставрогину. Он даже в бога ещё не успел поверить. Заколебался на распутье... Тихон выпал из романа, но и в отвергнутой главе он не действует, и лишь разгадывает Ставрогина.

Безумное человеколюбие Кириллова вызывает сочувствие автора. Сцена его самоубийства потрясающе написана.

Роман «Бесы» уходит очень далеко от первонач<альной> задачи автора — разоблачение революционеров. Роман отражает кризис гуманизма в XIX веке, предвещает вырождение сильной личности в эпоху капитализма (озверение) и предвосхищает новые поиски в решении проблемы гуманизма.

Свобода личности может быть ограничена только свободой др<угих> личностей. Каждая личность священна. Познание из любопытства, познание ради познания — преступно, как «интересная физика». Познание — не самоцель, а средство человечес<еского> бытия. Этика выше науки. Мы должны подчинить науку, технику, политику etc. общечеловеческой этике.

Центральный миф «Бесов» в прошлом восходит к Иуде Искариоту, а в будущем — к атомной бомбе. То и другое объединяется понятием предательства собственн<енных> идеалов. В сюжетном плане оно выражено в предательстве Ставрогиным Шатова, к<ото>рого он же, Ставрогин, и предупредил.

[после отчеркивания — заметка другими чернилами]

Имеем ли мы право на вивисекцию? Павлов поставил памятник собаке. Ну, что ж, можно поставить и морской свинке, и кролику. Но недавно мы запретили охоту на дельфинов. Что мы обнаружим завтра?

Имеем ли мы право на эвтаназию? Её просят тысячи больных. Ветхая клятва Гиппократова — не аргумент. Но эвтаназия может оказаться убийством, если спасение придёт в последний момент.

Имеем ли мы право на атомное оружие? Спасти свою страну? Но мы только губим её — вместе с человечеством.

## 1.4. План-конспект монографии о романе «Бесы»<sup>\*</sup>

---

<sup>\*</sup> АРГН, оп. 2, д. 7, л. 00049-00052. Следует заметить, что этот «план-конспект» представляет собой конспективное (и, вероятно, предварительное) изложение только одной части монографии — вступительной главы, посвященной лермонтовскому контексту романа «Бесы».

⤿

\_\_\_\_\_

⤿

План-конспект монографии о романе «Бесы».

Вместо вступления: Лермонтов в контексте русского романа  
[запись справа от заголовка: “/Опора на статью Фридендера, 1965 г./”]

1. Истоки «Героя нашего времени»: роман Пушкина «Евгений Онегин» и героико-философская романтич<еская> повесть Марлинского, Одоевского, (Павлова?).

Французская психологич<еская> проза: «Неволя и величие солдата» Альфреда де Виньи, «Исповедь сына века» Альфреда де Мюссе, «Адольф» Бенжамена Констана. «Адольф» (1816) переведён в 1831 князем Вяземского, первый образец психологич<еского> жанра.

«Дон-Жуан» Байрона. Вальтер Скотт («Роб-рой», а в тексте «Пуритане»).

«Шагреновая кожа». Организация дуэли у Лерм<онто>ва напоминает травлю Рафаэля на водах в Эксе (А в тексте «30-летняя женщина»).

[запись на один абзац ниже со стрелкой к этому месту: “Здесь ввести сопост<авление> Рафаэля и Печорина”]

Образ Печорина. (Чаадаев). Вулич — двойник Печорина. Грушницкий — пародия на Печорина, его взбунтовавшаяся тень. У Печорина нет реального антагониста и не может быть: демонизм превышает человек<еский> уровень.

[на полях: “Онегин ↔ Ленский

Печ<орин> ↔ Грушн<ицкий>”]

Лермонтов и Толстой. Психологический анализ. Народная тема «Антипатриотизм» стихотворения «Родина» (1841) — неприятие официального патриотизма. Ужас «Валерика». — Лев Толстой считал стихотв<орение> «Бородино» тем зерном, из к<ото>рого выросла эпопея «Война и мир». Ну, а «Казачьи» Толстого? Разве эта дикая мудрость не подготовлена «Казачьей колыбельной песней» Лермонтова? Разве мечта матери-казачки не воплотилась в Лукашке у Толстого? Мальчик из колыбельной вырос! (Перечитать «Казачков»).

Жорж Печорин в «Княгине Лиговской» — это будущий Вронский: см. у Толстого о светском понимании чести у Вронского — это понимание Жоржа Печорина. Но и в «Герое нашего времени» Вера и Печорин находятся в ситуации Анны и Вронского до её саморазоблачения на скачках (треугольник с ничтожно-добрым мужем). Догоняя Веру, Печорин загоняет лошадь: это аукнулось в эпизоде Фру-Фру! Неужто никто не видел, что для «Анны Карениной» использована «Княжна Мери»? Как Печорин бросил Мери, так Вронский грубо порвал с Китти Щербацкой! Надо детально сравнить!

«Хаджи-Мурат» с его сочувствием к вольному горцу и отвращением к войне идёт от «Валерика», как отношение к Барятинскому предварено юнкерской поэмой Лермонтова.

⤿  
\_\_\_\_\_

Народный рассказчик в «Кавк<азском> пленнике» Льва Толстого — alter ego Максима Максимыча. Тип его рассказа в «Бэле» с русифицирующим остранением в передаче горских обычаев — точный тип сказа «Кавк<азского> пленника». Даже способы передачи ломаной русской речи горцев!!!

(Посмотреть у Шкловского и Арденса эту тему; высказывания Толстого о Лермонтове, но главное — самому провести сопоставления). [на полях другими чернилами: “У Ард<енса> стр<аницы> 28-29.

Лермонтов и Достоевский. Сначала о проблеме «Штосса» (NB: опубликованного в 1845 году!!! Мог ли не знать его молодой Достоевский?).

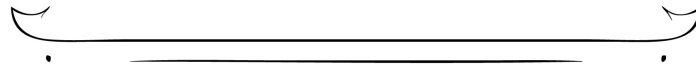
«Штосс» представляет собой сложнейшую проблему целенаправленного использования романтич<еской> поэтики в реалистическом повествовании, где точка зрения автора (реалиста) контрастно сочетается с точкой зрения героя (романтика). «Синтетический» метод «Штосса» предвосхищает манеру Достоевского в повести «Двойник» (изображение болезни через сознание больного, отчего весь мир окрашивается в зыбкие и больные тона). Лермонтовская повесть должна была завершиться самоубийством героя в приступе безумия: это отчасти гоголевская тема (художник Пискарёв перерезал горло бритвой).

Сюжет «Штосса» сродни «Сильфиде» Одоевского: развитие болезни вследствие попущения (бессознат<ель>ного стремления) больного. Бегство в болезнь. Зато лермонтовская трагедия безумия, воссозданная через сознание заболевшего, с ошеломляющим смещением бреда в реальность, резко отлична от «Записок сумасшедшего» Гоголя, где даже датировка маркирует прогресс болезни, не говоря уж о введении абсурдных деталей (комизм абсурда создаёт критическую дистанцию читателя относит<ель>но рассказа героя). «Штосс» — это фрагмент из будущего Достоевского, это зародыш «Двойника»! — Но и влияние фрагмента на «Хозяйку» с её игрой Ордынова и Мурина за душу Катерины.

Но мало того. «Герой н<ашего> врем<ени>» — одна из любимых книг Достоевского. Левин открыл в «Записках из подполья» пародирование Печорина. Чёрт возьми! Да ещё Чирков понял, что Печорин — литерат<урный> отец Ставрогина. Но тут всё неясно. Дуэль Ставрогина и Гаганова — опрокинутая дуэль Печорина с Грушницким. И это не всё. Дост<оевск>ий был склонен сливать героя и автора в один образ-миф. Лермонтова он называл «демоном», как и Гоголя. В «Селе Степанчикове» Дост<оевский> пародирует «Выбранные места из переписки с друзьями» и одновременно биографическую личность Гоголя.

В Ставрогине слитно заложены Печорин и сам Лермонтов (какова была его биография к 1870 году? — мемуары!) Озорство Лермонтова в юнкерской школе, его дуэль, перевод на Кавказ etc.

Печорина Достоевский прочёл по Белинскому: «противоречие между глубиной природы и жалкостью действий». Эти слова Бел<инск>ого применимы к



Ставрогину.

/«Три пальмы» Лермонтова отразились в 1-м сне Раскольникова; сон прерван, но Лерм<онтов> уже рассказал, чем он кончится!/  
Но главная связь Дост<оевск>ого с «Героем нашего времени» – в философской трагике. /Печорин и кн<яжна> Мери – Ставрогин и Лиза? Второстепенно!/ Бессилие Печорина в актуальный момент рассказа («Максим Максимыч»), подчёркнутое позой 30-летней кокетки после бала, [зачеркнуто: “стало”] контрастирует с активностью его прошлой жизни; точно так же «труп повапленный» Ставрогин бессилен, когда все ещё дрожат от его прежних бешеных подвигов. Равнодушие Печорина к старому другу Максиму Максимычу предвещает равнодушие Ставрогина к бывшему любимому воспитателю Степ<ану> Трофимовичу. Даря Азамату Карагёза, Печорин покупает Бэлу; даря Петру Верх<овенскому> Шатова, Ставрогин покупает Лизу. Обоих убивает месть обманутого народа (Казбич, у к<ото>рого украли Карагёза, и народ, у к<ото>рого украли Шатова). Бэла – жертва предательства Печорина. Лиза – ж<ертва> п<редательства> Ставрогина.

Проблема рассказа «Фаталист» – это проблема свободы воли и над исторического деяния: отсюда Кириллов! Он не Вулич, он занят теми же проблемами.

Экспериментаторство Печорина → бесцельные испытания своих «необъятных сил» → Ставрогин.

Чертovski показательно, что именно восприняли из «Героя нашего времени» Толстой и Дост<оевский>: первый – пластку фигур и соц<иальных> отношений героев; второй – скрытую трагедию экспериментатора, всех отравляющего едва ли не одним своим присутствием. Толстой взял историю трагич<еской> любви Печорина и Веры; Достоевский взял тему «Печорин и народ» (горцы, Максим Максимыч – это народ).

Капитан Лебядкин предвосхищен двумя фигурами «Кн<яжны> Мери» (в основном драгуна). Генеральша, мать Лизы, происходит от старой княгини Лиговской (мать Мери).

[внизу под отчеркиванием: “к этой статье: Фридлендер, Арденс, Чирков, Чичерин.”]

## 1.5 Конспекты главы «Историко-биографический фон творческого процесса».

1.5 а)



### Историко-биографический фон творческого процесса\*

Достоевский в эмиграции. Переписка с Майковым. Встречи с Герценом и Огарёвым. Симпатия к последнему. Не отразилась ли его личность в «Бесах»? Степан Трофимович = Грановский + Огарёв? Дост<оевский> мог знать, что деньги из «бахметьевского фонда» Нечаев получил в Лондоне. Огарёв был религиозен.

Достоевский тяжело переживал неудачу «Идиота»: от «идеального» героя он бросается к «реальному»... От Христа к Иуде!

Франко-прусская война и Парижская Коммуна. Крах Наполеона III, победителя при Севастополе, и новое отношение к «сильной личности»: Наполеон — фикция. Смерть Герцена в 1870 году.

Герцен принял жену после того, как её бросил Гервег.

Нечаевское дело сыграло второстепенную роль в рождении романа: роль катализатора химической реакции сюжетосложения. А закваской была переписка с Ап<оллоном> Майковым.

Подлинник и личные впечатления Д<остоевск>ого, положенные в основу сюжета «Бесов»:

- 1) Ревельские впечатления молодости (Каргузов — Лебядкин); Ревель;
- 2) Петрашевцы и их несостоявшаяся типография; С<анкт>П<етер>б<ург>;
- 3) Каторжане (Федька); Омск;
- 4) Тверь и Барановы; Тверь;
- 5) Либеральное опьянение 1860-1861 годов, вечер у Руадзе 1862, пожары в С<анкт->П<етер>б<ург>;
- 6) Иван Яковлевич (видимо, Дост<оевский> успел посетить его); Москва;
- 7) Тургенев в Бадене (1867); Баден.

#### NB

Откуда он взял сцену у Тихона?

Гоголь, «Страшная месть», колдун у схимника, убийство! Гришка Отр<епьев> и летописец Пимен.

### **1.5 6)**

#### Историко-биографический фон создания романа «Бесы»\*\*

Кратко рассмотреть источники (1) реально-исторические, биографические и 2) литературные) КАЖДОГО ЭПИЗОДА, сцены в «Бесах».

Тайное присутствие Герцена в «Бесах»? См. Чулков, стр. 210.

Написать историческую картину России и Европы\*\*\*.

#### Хронологический план главы:

\* АРГН оп. 2, д. 7., л. 00021. План-конспект второго раздела планировавшейся монографии.

\*\* АРГН оп. 2, д. 7., л. 00030-00031.

\*\*\* На полях со стрелкой, ведущей к предыдущей фразе: «распад, грюндерство etc.»]

Ноября 1868 — приезд Достоевских на зиму во Флоренцию. Всю зиму Дост<оевский> читал Вольтера и Дидро по-французски; в читальне стояли две русские газеты.

11 (23) дек<абря> — письмо Майкову из Флоренции об окончании романа «Идиот»; идея большого романа «Атеизм».

Летом 1869: Флоренция — Венеция — Триест — Вена — Прага. Там не смогли устроиться и выехали в Дрезден (начало авг<уста>)

14 (26) сент<ября> 1869 — рождение в Дрездене Л. Ф. Достоевской.

21 ноября (3 дек<абря>) 1869 — убийство Иванова в Москве.

8 и 21 дек<абря> старого стиля — в записной книжке Д<остоевск>ого наброски плана «Жития великого грешника».

25 марта (6 апреля) 1870: письмо Майкову из Дрездена о работе над большой «тенденциозной вещью» против нигилистов; изложение плана «Жития великого грешника» (прежний «Атеизм»). /Этот план повлиял на генезис «Бесов»/.

7 (19) июля 1870: объявление войны между Францией и Пруссией.

17 (29) августа: письмо к С. А. Ивановой из Дрездена о трудности работы над «Бесами»; о европейских перспективах после франко-прусской войны и др.

7 (19) октября 1870: Достоевский отправляет в редакцию «Русского вестника» начало романа «Бесы».

8 (20) октября 1870: письмо М. Н. Каткову из Дрездена: об убийстве Иванова как материале для «Бесов»; о Николае Ставрогине; [зачеркнуто: “об”] о дальнейшем развитии интриги в романе.

18 марта — 27 мая 1871: Парижская Коммуна. Отрицательное отношение Достоевского.

1 июля 1871: в С<анкт->П<етер>б<урге> началось слушание по делу Нечаева. Отчеты о процессе в газетах. Материалы использованы Д<остоев>ским во второй и третьей частях «Бесов».

Июль 1871: отъезд из Дрездена через Берлин в Россию.

8 июля 1871: возвращение в С<анкт->П<етер>б<ург>.

16 июля 1871: рождение в С<анкт->П<етер>б<урге> сына Фёдора.

Почти весь год в «Русском вестнике» печатаются «Бесы».

Роман «Обрыв» — 1869, осенью убийство Иванова.

Франко-прусская война и падение Второй Империи 1870.

Парижская Коммуна. Пожар Тюильри. Майская неделя.

Дело Нечаева в газетах: сенсация!

NB: Когда Д<остоевск>ий узнал о московском убийстве?

26 февраля 1870 в черновых записях впервые упомянуто имя Нечаева. Но о брожении в Петровской Академии Д<остоев>ский узнал из газет. А в окт<ябре>

1869 в Дрезден приехал погостить И. Г. Сниткин, брат Анны Григорьевны, студент всё той же Академии; он рассказывал Д<остоевско>му о студенте Иванове как умном и выдающ<емся> ч<елове>ке. А в дек<абре> 1869 все узнали об убийстве Иванова в Москве из газет.

### 1.5 в)

Хронологические параллели\*:

“1869 – роман «Обрыв!»”

1870: смерть Герцена и Диккенса\*\*.

Казнь Тропмана в Париже.

Капитуляция Наполеона III при Седане во главе стотысячной армии. Правительство национальной обороны во Франции. Его член Леон Гамбетта, депутат от Парижа, пытается организовать сопротивление в провинции.

Gouvernement de la Dѣfense nationale образовалось в Парижской ратуше 4 сент<ября> 1870 под председ<ательством> генерала Трошю. Гамбетта, Ферри, Араго, Жюль Фавр и др<угие>. – После капитуляции Парижа это правит<ельст>во подписало перемирие с Бисмарком 28 января 1871. Оно оставалось у власти до избрания Тьера главой исполнит<ельной> власти (17 февр<аля> 1871). Этот негодяй подписал Франкфуртский трактат с немцами и подавил Парижскую Коммуну.

В 1871 году Дарвин издаёт «The descent of man», а Фридрих Ницше – «Geburt der Tragѣdie»\*\*\*.

Герой «Жития великого грешника» – это будущий Ставрогин.

См. запись «Главная мысль» от 3 (15) мая 1870: хроменькая девочка, монастырь, монах Тихон, герой убеждѣн: «чтоб победить весь мир, надо победить только себя».

В августе 1870 Дост<оевский> уничтожил первую редакцию «памфлета» против нигилистов и контаминировал дело Нечаева с темами «Жития русского вестника»\*\*\*\*.

Июль-октябрь 1870: перечень припадков эпилепсии.

В марте 1870 запись «Без Голубова» начинается словами: «Выходит так, что главный герой романа князь».

Письмо к Майкову от 18 (30) января 1871:

«Читаете ли вы роман Лескова в Русском Вестнике? Много вранья, много чорт знает чего, точно на луне происходит. Нигилисты искажены до бездельничества, – но зато отдельные типы» (Письма, т. II, стр. 320).

\* АРГН оп. 2, д. 7., л. 00032-00033.

\*\* В правом верхнем углу листа обведенная запись: «1869 – роман “Обрыв”!»

\*\*\* Абзац выделен вертикальной двойной линией слева.

\*\*\*\* Очевидная описка; следует читать «Жития великого грешника».

«Нечаев отчасти Петрашевский».<sup>\*\*\*\*</sup>

«Придерживаться более типа Петрашевского»<sup>\*\*\*\*\*</sup>.

## 1.6. Предварительный конспект главы «Генезис Ставрогина»

### Генезис Ставрогина<sup>\*</sup>

К вопросу о генезисе Ставрогина.

1. Проблема прототипа (Полонский, Гроссман, Чулков). Скорее всего, Спешнев, но только внешне. Герцен???

2. Предшественники Ставрогина в творчестве Д<остоевск>ого.

3. Литературные источники: Дон-Жуан Байрона, Печорин, Агасфер и принц Родольф из Эжена Сю, Стирфорт из «Давида Копперфильда», виконт Вальмон из «Опасных связей».

4. Три дуэли.

/Преобладание литературных источников над историческим прототипом/

У Раскольникова, Ивана Карамазова, Версилова нет конкретных прототипов...

Три дуэли. Рафаэль де Валантен, Печорин, Ставрогин.

Вообще говоря, Ставрогин есть развитие Печорина, предельная гиперболизация его противоречий.

Княжна Мери — это Лиза, дочь генеральши Дроздовой.

Максим Максимыч — ?

Бэла — ?

Грушницкий — ?

Контрабандисты и ундина — ?

Фаталист Вулич ≠ ? Кириллов?

Но соотношение «Ставрогин — Верховенский» не имеет литературных источников... Как и самоубийство Матрёши...

Если прибавить дуэль пушкинского Сильвио, то «пять дуэлей» (плюс Онегин — Ленский). Надо ли?

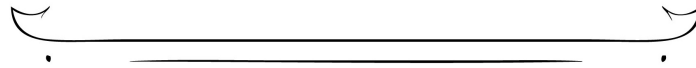
1. Рафаэль у Бальзака.

---

<sup>\*\*\*\*</sup> Отсюда стрелка вниз к записи: «Итак, сознательный анахронизм!»

<sup>\*\*\*\*\*</sup> Справа после суммирующей две этих записи скобки: «ЗТ [записные тетради], 231-232»

\* АРГН, оп. 2, д. 7, л. 00062-37 – 00062-38.



2. Онегин ← см. мои заметки по «Онегину».
3. Сильвио (мститель — отсроченная дуэль).
4. Печорин и Грушницкий. ← См. мои заметки о Лермонтове (тетрадь № 1).
5. Ставрогин.\*\*

---

\*\* Внизу страницы, под чертой, черными ручкой вписано: «Чирков. О стиле Д<остоевск>ого. Стр. 174-183. Печорин и Агасфер.»

## 2. Лермонтов в контексте русского романа

### Лермонтов в контексте русского романа\*

Сумрачный гений Лермонтова, оказавший огромное влияние на русскую литературу, несмотря на наше преклонение, даже своеобразный культ Лермонтова, а отчасти, может быть, благодаря этому культу (затемняющему конкретные факты словопрениями о романтизме и реализме), до сих пор ещё не вполне оценён русским литературоведением\*\*. Мы не поняли до сих пор, сколь многим обязана Лермонтову последующая русская литература — в особенности роман. Многие связи в науке лишь намечены эскизно, много осталось неисследованным. Настоящая статья представляет собой попытку нескольких новых предположений в этой области.

Во-первых, скажем же, наконец, откровенно, откуда пришёл этот гений, не напрасно называвший себя то потомком испанца Лермы, то отпрыском шотландского рода Лермонтов (один из них — знаменитый Томас Рифмоплёт, которого обессмертил Вальтер Скотт). Великий русский поэт обязан первыми начатками своего творческого воображения прежде всего западноевропейской литературе, а затем её гениальному русскому интерпретатору Жуковскому. Нет слов, Лермонтов глубоко проник в душу русского народа: создатель «Бородина» и «Песни про купца Калашникова» есть национальный поэт. Бесспорно, без Пушкина нам не довелось бы знать такого Лермонтова, какого мы знаем. Но первоисточки «лермонтовского» элемента русской поэзии — не сказки Арины Родионовны, не самолично собранные песни, не «Слово о полку Игореве»: гений Лермонтова пришёл с Запада. Дело тут не в полумифических предках, а в духовной атмосфере созревания Лермонтова. Именно в силу отталкивания от русской атмосферы 30-х годов XIX века он и пытался осознать себя пришлецом, гордым гостем в чужой стране. И однако эта страна стала его родиной: именно стала, постепенно превратилась в родину на

\* АРГН, оп. 2, д. 7. л. 00053 – 00062, 00062-1 – 00062-17.

\*\* Отдельная заметка, соотносимая с началом этой главы (АРГН, оп. 2, д. 7, л. 00043):

«Лермонтов в контексте русского реализма»

Сумрачный гений Лермонтова, в чём-то одинокий среди всей русской литературы, давно уже вызывает почтительное удивление литературоведов и критиков. Ещё Белинский отметил введение поэтом своего особого, «лермонтовского» элемента в литературу. Велико значение творчества Лермонтова для Некрасова, который вовсе не пародировал автора «Казачьей колыбельной», а тайно следовал его урокам. Известно восхищение Льва Толстого и Чехова творчеством Лермонтова, равно, как и определение, данное Достоевским:

[Под машинописным текстом заметки запись от руки поперек направления строк]

Уровни по Чудакову (восход. градация): речевой, предметный, уровень внутр<енного> мира, сюжетно-фабульный и уровень идей. Я сделаю в нисходящей градации.

Сначала время-пространство романа, потом идеи (в образах), потом сюжетно-фабульный ур<овень>, потом специфика предм<етного> изображения (вещи, интерьеры, пейзаж, портрет — всё символично), потом речь»

⤿

протяжении его творческого пути. Ещё «Вадим» напоминает роман о России, написанный иностранцем, подобно повестям Марлинского. А уже «Герой нашего времени» — чисто русская книга.

Почему наши лермонтоведы с каким-то свирепым целомудрием умалчивают об этом явственном литературном факте? Разве не к чести русской словесности то, что она с такой силой «перековала» шотландского пришельца (простите, мне эту «поэтическую вольность») в своего национального поэта? Или нам всё ещё трудно преодолеть нелепые пережитки эпохи, когда даже самовар объявлялся русским изобретением (хотя это вовсе не верно)?

Байрон, Шиллер, Мюссе, Виньи, Вальтер Скотт и Бальзак — вот главные учителя Лермонтова. Шекспир, Руссо и Гёте трактованы им романтически. Конечно, он не мог пройти мимо Пушкина, но их мироощущения в корне различны, если не противоположны. Жуковский, Марлинский и Одоевский — ближайшие предшественники Лермонтова в русской литературе и по стилю, и по духу. Как характерно его невнимание к русскому восемнадцатому веку, в котором Пушкин чувствовал себя дома, «ориентировался с завязанными глазами», смаковал, стилизовал, блестяще использовал (взять хоть «Капитанскую дочку»)! Русская литература для Лермонтова начинается там, где она начала интенсивно «вращаться» в европейскую литературу — с Жуковского.

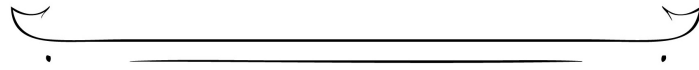
Превращение Лермонтова в русского национального поэта свершилось в основном благодаря отрицанию пушкинской трактовки родины и пушкинского патриотизма. Достаточно сравнить «Клеветникам России» с «Думой». Нет у Лермонтова гордости за русское прошлое, он на стороне Чаадаева, с которым Пушкин, как известно, уважительно, но пылко спорил.

Но я люблю — за что, не знаю сам...

Лермонтов не знает, за что он любит отчизну. Любить её вроде бы и «не за что». Вместо патриотической гордости — «странная любовь». И как он бесконечно тонок и правдив в передаче этого странного чувства, которого охватывает русского человека, встречающего по сторонам просёлочной дороги «дрожащие огни печальных деревень». В настоящем русском патриотизме всегда есть нотка грусти.

Но этот огромный вопрос нельзя охватить полностью в настоящей статье, да и не в том её главная цель. Да будет мне позволено просто и ясно заявить своё мнение (конечно, не только моё): истоки творчества Лермонтова — в английском и немецком романтизме. Его эволюция — это и эволюция прихода к России.

«Герой нашего времени» связан и с «Дон-Жуаном» Байрона, и с французской психологической прозой («Адольф» Константа, «Неволя и величие солдата» Виньи, «Исповедь сына века» Мюссе). Хорошо известно также, что лермонтовский роман созрел под прямым воздействием «Евгения Онегина» Пушкина, героико-романтической повести Марлинского, философской повести Одоевского.



Однако в современных оценках «Героя нашего времени» до сего дня отсутствует чёткое понимание того, что ещё важнее для генезиса этого романа было соприкосновение с другими большими писателями, с теми, которые разработали историческую трактовку сильной личности: это Вальтер Скотт и восхищавшийся им Бальзак.

Байрон — романтик, Виньи — романтик... Реалистический роман Пушкина «Евгений Онегин» находится с романом Лермонтова в совершенно особых отношениях: тут дело в авторском отношении. Ведь Онегин показан автором как определённый тип, один из лучших, но далеко не самый лучший, не единственный. «Витийством резким знамениты, сбирались члены сей семьи...» Онегин — «добрый приятель» Пушкина. Он проявляет известную слабость в отношении Ленского, приняв картель наивного и неопытного юноши, дав игре перерасти в подлинную драму. Онегин сам собою недоволен при этом. Печорин спокойно организует эксперимент с Грушницким: до каких пределов подлости может пойти человек? Опыт удался, но кролик при этом погиб. Мы видим огромную разницу. А разве отношения Онегина и Татьяны, в которых она возносится на такую высоту, хоть в чём-либо похожи на любовь Печорина к Вере? Нет, Печорин сравнительно с Онегиным вознесён на огромную высоту. В мире романа ему нет равных. «Герой нашего времени» по своей точке зрения резко отличен от «Евгения Онегина» и в этом смысле не родствен ему.

Зато исключительные личности из романов Вальтера Скотта и Бальзака, трактованные исторически, прямо сравнимы с Печориным. Интересно, что Лермонтов как бы даёт нам ключи к этим двум писателям Запада в тексте «Героя нашего времени». Так, Печорин в восприятии рассказчика сидит как бальзаковская тридцатилетняя кокетка после бала — указание на роман Бальзака «Тридцатилетняя женщина». Перед дуэлью с Грушницким герой читает роман Вальтера Скотта «Шотландские пуритане». Это прямые указания, но на деле роман Лермонтова связан с другими произведениями названных авторов, а именно — с «Роб-Роем» и «Шагренево́й кожей». Прямые указания в лермонтовском тексте служат лишь намёками для читателя, а искать приходится дальше.

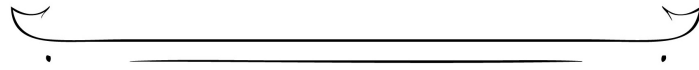
Лермонтов использовал метод Вальтера Скотта для изображения быта и нравов кавказских горцев. Образ Роб-Роя повлиял в какой-то степени на создания Печорина. Этот вопрос в лермонтоведении затронут, но не разработан.

### Вставка\*

---

\* АРГН, оп. 2, д. 7, л. 00056-00060. Вставка взята Р. Г. Назировым из машинописи статьи «Три дуэли». См. раздел 4.3 настоящей публикации.





Именно этот вариант развивается в трёх знаменитых романах прошлого века, и важное место в их сюжетах занимает предрешённая дуэль. Речь идет о «Шагреновой коже» Бальзака, «Героя нашего времени» Лермонтова и «Бесах» Достоевского.”]

Нами была установлена прямая связь между романом Бальзака «Шагреновая кожа» и «Героем нашего времени».

Один из заключительных эпизодов «Шагреновой кожи» – дуэль Рафаэля де Валантена с оскорбившим его молодым человеком в Эксе.

Бальзак тщательно подготовил этот эпизод. Вот как анализирует его герой причины ненависти, которую он вызывает у курортного общества: «Он бессознательно задевает суетные чувства всех, с кем только ни сталкивался. Тех, кого он звал к себе в гости, кому он предлагал своих лошадей, – раздражала роскошь, которою он был окружён; уязвленный их неблагодарностью, он избавил их от этого унижения, – тогда они решили, что он презирает их, и обвинили его в аристократизме. Заглядывая людям в души, угадывая самые затаённые мысли, он пришёл в ужас от общества <...> Ему завидовали, его ненавидели только потому, что он был богат и исключительно умён; своим молчанием он обманывал надежды любопытных; людям мелочным и поверхностным его скромность казалась высокомерием. Он понял, какое тайное и непростительно преступление совершал по отношению к ним: он ускользал от власти посредственности. Непокорный инквизиторскому их деспотизму, он осмеливался обходиться без них; стремясь отомстить ему за гордую независимость, таящуюся под этим, все инстинктивно объединились, чтобы дать ему почувствовать их силу...» Запомним эту великолепную страницу...

Бальзак описывает прогрессирующую травлю Рафаэля. Герой предупреждён, что молодёжь курортного общества замышляет спровоцировать дуэль. В тот же вечер в курзале красивый молодой человек изысканно и нагло затевает с ним ссору. Следует вызов.

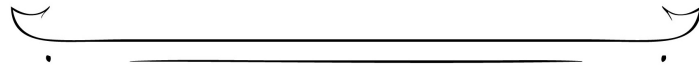
Дуэль происходит на следующее утро. Первым прибывает противник Рафаэля, затем сам герой.

«— Милостивый государь, я не спал ночь, — сказал Рафаэль...

Холодные слова и страшный взгляд Рафаэля заставили вздрогнуть истинного зачинщика дуэли, в глубине души он уже раскаивался, ему было стыдно за себя».

«— Ещё не поздно принести мне самые обычные извинения... извинитесь же, милостивый государь, не то вы будете убиты <...> Я обладаю грозным могуществом. Стоит мне только захотеть — от вашей ловкости не останется и следа, ваш взор затуманится, рука у вас дрогнет и забьётся сердце; этого мало: вы будете убиты. Я не хочу применять свою силу, она мне слишком дорого обходится...»

Взгляд и слова Рафаэля деморализуют противника. Секунданты кричат Рафаэлю: «Довольно!» Он советует противнику объявить свою последнюю волю, но его прерывают теми же криками.



«Пуля Шарля отломил ветку ивы и рикошетом упала в воду. Рафаэль, выстрелив наудачу, попал противнику в сердце и, не обращая внимания на то, что молодой человек упал, быстро вытащил шагреновую кожу, чтобы проверить, сколько стоила ему жизнь человека. Талисман был не больше дубового листка».

Магическая сила талисмана оплачивается днями жизни героя. Таким образом, Рафаэля убивает его волшебное всемогущество. Оно имело бы смысл, если бы герой ставил великую цель, но Рафаэль — дитя своей презренной эпохи, он не имеет цели, которая стоила бы жизни, и потому его существование превращается в томительную оттяжку смерти. В эпоху революции или великой патриотической войны подобный сюжет вообще не мог возникнуть: он типичен для эпохи Реставрации и для мыслящего человека из обречённого класса.

Когда единственной целью человека становится сохранение его существования, он начинает умирать до смерти. То же относится и к целым обществам или классам. Рафаэль, «бледный, как восковой Иисус», влачит в полусне догорающие дни и умирает, убитый вспышкой любовного желания.

Роман Бальзака говорит так же о том, что борьба и неуспех — естественный удел человека, исполнение желаний без борьбы грозит бедой, как в древней легенде о перстне Поликрата Самосского (родство с этим сюжетом обнаруживается в эпизоде, когда Рафаэль бросает шагреновую кожу в колодезь, но садовник находит её и приносит ему как редкое «морское растение»).

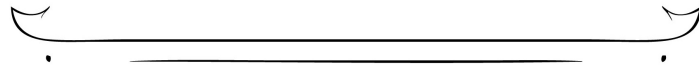
Большой успех выпал на долю Бальзака в России, где его читали весьма внимательно. Правда, Пушкин не оценил его по достоинству, предпочтя ему Альфонса Карра, но Марлинский и Вяземский не разделяли пренебрежительной пушкинской оценки творчества Бальзака. Высоко ценил автора «Человеческой комедии» и Лермонтов.

В «Герое нашего времени» усматривали следы самых различных творческих связей: от «Онегина» и прозы Марлинского до «Адольфа» Константа, «Исповеди сына века» Мюссе» и «Лоретты» Виньи. Кое-что в характере Печорина заставляет вспомнить и байроновского Дон Жуана.

Не забыт и Бальзак: признано, что суждения о свете и его морали напоминают бальзаковские высказывания на эти же темы. В портрете Печорина отмечалось литературное сравнение: «он сидел, как сидит бальзакова тридцатилетняя кокетка на своих пуховых креслах после утомительного бала». Это свидетельствует о пристальном чтении «Тридцатилетней женщины». Но до сих пор бальзаковские ассоциации в «Герое нашего времени» этим и ограничивались.

Между тем, в «Княжне Мери» нами обнаружена интереснейшая перекличка с вышеприведённым эпизодом «Шагреновой кожи».

В беседе с Мери Печорин анализирует механизм социально-психологических реакций, сделавших его изгоем из своей среды:



«Все читали на моем лице признаки дурных чувств, которых не было; но их предполагали - и они родились. Я был скромн - меня обвиняли в лукавстве: я стал скрытен. Я глубоко чувствовал добро и зло; никто меня не ласкал, все оскорбляли: я стал злопамятен; я был угрюм, - другие дети веселы и болтливы; я чувствовал себя выше их, - меня ставили ниже. Я сделался завистлив. Я был готов любить весь мир, - меня никто не понял: и я выучился ненавидеть. Моя бесцветная молодость протекала в борьбе с собой и светом; лучшие мои чувства, боясь насмешки, я хоронил в глубине сердца: они там и умерли...»

Этот анализ своих отношений со средо Печорин завершает признанием в «холодном, бессильном отчаянии». Весь этот монолог и по содержанию, и по стилю очень близок к цитированным выше размышлениям Рафаэля де Валантена. Одинакова и сюжетно-композиционная функция обоих текстов: и у Бальзака, и у Лермонтова они развёртывают противопоставление героя и среды, «органическую несовместимость» романтического героя с властью посредственности, подготавливая обострение конфликта.

Отношение пятигорского «водяного общества» к Печорину напоминает отношение курортной публики Экса к Рафаэлю. Заговор против Печорина сначала развивается по той же схеме, что и заговор против Рафаэля: цель его — изгнание, а не убийство героя\*.

/Вставка № 1 на обороте/\*\*

Интересно наблюдать, как второстепенную деталь из романа Бальзака — разговор молодых людей о Рафаэле, случайно им услышанный, — Лермонтов развивает в целый эпизод — в сцену заговора против Печорина, подслушанную героем.

Сходны реакции героев: уныние, горечь и презрение Рафаэля, открывшего ненависть курортного общества, и грусть Печорина после подслушанного разговора, переходящая в ядовитую злость. Перед дуэлью герои Бальзак и Лермонтова проводят бессонную ночь. Сходно изображают оба романиста утро дуэли.

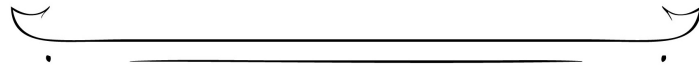
«— Здесь очень хорошо. И погода отличная для дуэли! — весело сказал он (противник Рафаэля), окину взглядом голубой небосвод, озеро и скалы...»

У Лермонтова: «Я не помню утра более голубого и свежего! Солнце едва выказалось из-за зелёных вершин <...>; в ущелье не проникал ещё радостный луч молодого дня; он золотил только верхи утёсов...»

И бальзаковский Шарль, и Грушницкий первым прибывают к месту дуэли. Оба они при виде главных героев испытывают укоры совести. Шарль: «В глубине

\* Зачеркнуто: «/Подслушанный разговор/»

\*\* Рукописная вставка (один абзац) на обороте листа. АРГН, оп. 2, д. 7, л. 00060. В целом же продолжается вставка в статью о Лермонтове, взятая из статьи «Три дуэли».



души он уже раскаивался, ему было стыдно за себя». Грушницкий: «Во взгляде его было какое-то беспокойство, избличавшее внутреннюю борьбу».

Печорин, как и Рафаэль, предлагает противнику, чтобы тот просил прощения и выражает уверенность в неминуемой смерти противника. Грушницкий в этот момент уже деморализован.

Ещё значительнее эта уверенность героя звучит в момент, когда он после промаха Грушницкого предлагает ему помолиться перед смертью. Слова о незаряженном пистолете Печорин «произнёс нарочно с расстановкой, громко и внятно, как произносят смертный приговор». По сути дела, он приговаривает Грушницкого к смерти, как Рафаэль — своего безличного Шарля.

В этот момент Печорин всемогущ. Он направляет события по своей воле. Всемогущество даётся ему тайным знанием всех деталей заговора, и неожиданное обнаружение этой осведомлённости звучит для Грушницкого приговором. При явном различии мотивировок всемогущества, в обоих романах жизнь противника —

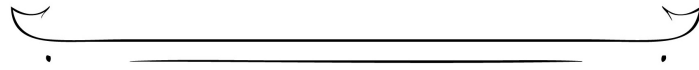
(продолжение после вставки)\*

Конечно, было бы ошибкой сводить генезис образа Печорина к литературным влияниям. Не Рафаэль де Валлантен и не Онегин дали жизнь этому лермонтовскому герою, а сама историческая действительность. В этом плане у нас тоже далеко не всё ясно. Ещё Эйхенбаум выражал уверенность в том, что Печорин принадлежит к тому самому кругу оппозиционно настроенной гвардейской молодёжи, к которому принадлежал сам Лермонтов. Некоторые факты биографии Печорина совпадают с биографией самого Лермонтова и ближайших его друзей по «кружку шестнадцати». И всё же такой подход представляется нам ограниченным. Имея дело с философским романом, нам и в породившей его действительности следовало бы поискать философов. Гораздо интереснее мнение Эйхенбаума о том, что монолог Печорина в конце «Фаталиста» («А мы, их жалкие потомки...») повторяет мысли Чаадаева. Только Эйхенбаум дальше не пошёл, ограничился этим замечанием. А между тем, именно Чаадаев с его страстным и одиноким протестом, с его язвительным, ироническим отношением к свету, над которым он царил вопреки своим насмешкам, наконец — самое главное — с его интеллектуальной мукой, философским битьём головой о стенку, — он-то ближе подходит к Печорину, чем любой из «кружка шестнадцати», за исключением самого Лермонтова. Однако роман — не автобиография.

Чаадаев — самый первый «кандидат в прототипы» Печорина. Что касается второго, то здесь нам хотелось бы высказать догадку не вполне обоснованную, но очень заманчивую: Грибоедов. Нет, вовсе не потому, что Печорин уехал в Персию, как автор «Горя от ума». Дело в том, что положение Грибоедова в светском обществе и его «почётная ссылка» за дуэль 1817 года, окончившуюся смертью Шереметева,

---

\* Конец вставки из статьи «Три дуэли».



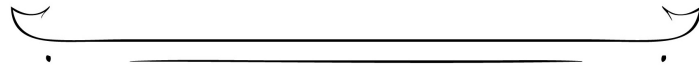
равно как и его дочерна выгоревшее сердце, и несомненное одиночество Грибоедова (был ли он не одинок с такими друзьями, как честный, ограниченный Бегичев и Фаддей Булгарин?) — всё это подводит нас к похожим чертам Печорина. Кажется, Лермонтов не хотел никаких «узнаваний» для своего героя и глубоко скрыл от читателей его прототипы. Но очень возможно, что не с Жерве, Браницких и прочих из «шестнадцати» писал он Печорина, а с самых глубоких и резких отрицателей эпохи — Чаадаева и Грибоедова. Речь идёт не о фактах биографии, а о психологическом сходстве и идейном родстве. Есть однако и очень важное отличие — Печорин лишён стоического героизма этих двух замечательных людей. Но ведь образ не должен быть портретом личности, а портретом эпохи.

Как строится образ Печорина? Тут есть что сказать. Обычно конфликтная пара «Печорин — Грушницкий» трактуется как вариант пары «Онегин — Ленский». Между тем, это ошибка. Пушкин соединил своих героев по принципу контраста. Онегин и Ленский оба выделяются из окружения, иначе они были бы несравнимы. Не мог же Онегин стреляться с Буяновым! Но они являют собой два полюса («лёд и пламень», «стихи и проза»). Отношения Печорина и Грушницкого намного сложнее. По сути дела, Грушницкий — это пародия на Печорина, его взбунтовавшаяся тень. У Печорина нет реального антагониста и не может быть: его «демонизм» превышает человеческий уровень. Он не может и потерпеть фиаско в любви, как Онегин, может лишь потерять любимую. Вера — его рабыня.

Если Грушницкий — пародия на Печорина, то Вулич уже давно назван двойником Печорина. Это совершенно верно: они испытывают одну и ту же метафизическую тоску, они одни понимают друг друга. Печорин и Вулич — люди одного масштаба, но Вулич для себя решил проблему бытия, решил отрицательно, тогда как герой продолжает искать. В этом его превосходство над двойником.

Таким образом, Печорин окружён зеркалами: кривое зеркало — это Грушницкий, два прямых — Вернер и Вулич. [зачеркнуто: “По сути дела”] Именно Лермонтов впервые ввёл в русский роман систему двойников, дающих различные варианты решения философской проблемы романа. Этот способ будет далее широко развит Достоевским.

«Герой нашего времени» — прежде всего философский роман (не «идеологический», а именно философский, в нём нет борьбы противоположных идеологий, как будет у Достоевского). Называя его социально-психологическим, мы преувеличиваем его социальный критицизм. У Лермонтова неприятие мира подразумевается а priori, выражается самым тоном и строем повествования. Самое голубое и свежее утро — это утро смертельного поединка. Мир плох, эпоха бессмысленна, и только человек вечно борется за придание ей смысла. Что касается социальной критики, то в «Герое нашего времени» нет даже столкновения аристократа с разночинцем, как в «Княгине Лиговской» (эпизод, скорее всего, навеянный



соавтором Святополком Раевским). Критика «водяного общества» экстраполируется на всё цивилизованное человечество, как снисходительно-печальное изображение устарелости патриархальных нравов горцев представляет собой отказ от всех «естественных детей», от всех гурунов руссоизма: они хороши, но мы-то не можем поглупеть, даже если захотим. Ни там, ни здесь нет места герою и его автору.

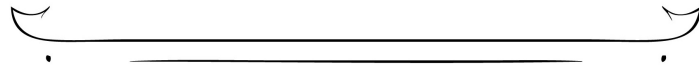
Первый русский философский роман дал очень богатые плоды. Тут нужно сначала сказать о влиянии Лермонтова на Льва Толстого. Нам кажется, оно рассмотрено наукой недостаточно.

Общеизвестно, что аналитический характер повествования у Толстого прямо связан с традицией Лермонтова. Ещё Чернышевский, отмечая силу психологизма Толстого, заявил: «Из других замечательнейших наших поэтов более развита эта сторона психологического анализа у Лермонтова». Советский исследователь Арденс отмечает особую близость Толстого и Лермонтова в произведениях, обращённых к теме войны. В послании к В. А. Лопухиной (1840), с его знаменитым описанием битвы на реке Валерик, содержатся наблюдения над людьми, которые творчески предшествуют правдивым зарисовкам батальных сцен у Толстого в его кавказских повестях, особенно в «Набеге». Арденс сопоставляет сентенции Лермонтова, возмущённого человекоубийством:

...Жалкий человек,  
Чего он хочет!.. Небо ясно,  
Под небом места много всем,  
Но беспрестанно и напрасно  
Один враждует он — зачем?

— с лирическим раздумьями Толстого в «Набеге»: «Неужели тесно жить людям на этом прекрасном свете, под этим неизмеримым звёздным небом?» По мнению Арденса, процитированные сентенции Лермонтова «предшествуют» лирическим раздумьям Толстого.

Широко известно признание Толстого, что зерном, из которого выросла книга «Война и мир», явилось стихотворение Лермонтова «Бородино». Это отнюдь не противоречит замыслу романа о декабристе или другому знаменитому самоопределению: «Без ложной скромности, это — как “Илиада”». Решающим идейным определителем толстовской эпопеи явился дух народного патриотизма в его резком противопоставлении казённому патриотизму — дух лермонтовского «Бородина» и «Родины». Толстой мог бы добавить к своему признанию и послание к Лопухиной, весь ужас Валерика: ведь в разгаре самой великой битвы Толстой голосом тёплого дождика, кропящего поле смерти, повторяет всё то же своё «опомнитесь, люди». Итак, «Бородино», «Родина» и «Валерик» — вот то зерно, которое уже содержало комплекс главных «художественных идей», столь царственно



развитых в «Войне и мире». Разумеется, огромное влияние гомеровского эпоса или стендалевских принципов батальной живописи этим вовсе не отрицается.

Идейное влияние Лермонтова на Толстого однако несравненно важнее влияния «Пармской обители», не говоря уже о Гомере. Именно в «Герое нашего времени» сформирована та концепция народной жизни, которая имела столь важное значение в творчестве Толстого. В капитане Тушине, в простых офицерах русской армии мы узнаём лермонтовского Максима Максимыча. Его образ, образы Белы и «ундины» из «Тамани» слагаются в некое единство, дающее представление об авторской оценке непосредственной жизни: это реалистический вариант «естественного человека». Отнюдь не исключая из поля зрения поистине колоссальных наблюдений Толстого над жизнью русского крестьянства, мы в праве ставить вопрос о литературных предтечах его изображения народного мира. Нам представляется очевидным, что первым в ряду таких предтеч может быть назван автор «Героя нашего времени».

Этим далеко не исчерпываются связи творчества Лермонтова и Толстого. Так, если Толстой назвал «Бородино» зерном, из которого выросла «Война и мир», то нечто подобное можно сказать и о «Кзаках» — с той же долей метафоричности, какую допустил сам Толстой. Разве дикая мудрость героев повести «Кзаки» не подготовлена «Кзачьей колыбельной» Лермонтова? Разве мечты матери-кзачки и весь колорит этой изумительной песни не воплотились в Лукашке толстовской повести? Даже в сюжете «Кзаков» мы находим отзвуки лермонтовской колыбельной:

По камням струится Терек,  
Плещет мутный вал;  
Злой чечен ползёт на берег,  
Точит свой кинжал...

Выражаясь фигурально, Лукашка — это дитя кзачки Лермонтова, выросший из своей колыбельки. Да и сама кзачка, гордая мать Лукашки, любующаяся своим выросшим богатырём, словно вышла из песни Лермонтова.

Толстой, как известно, описывает в повести гребенских кзаков. Он любит их удалю, фольклорно-героическим мировосприятием своих «джигитов». Он хорошо их узнал, и в основу сюжета повести положены личные переживания автора. Однако не лишне вспомнить, что у Лермонтова уже была эта фольклорно-героическая трактовка кзаков. В «Дарах Терека» есть замечательное место:

По красотке-молодице  
Не тоскует над рекой  
Лишь один во всей станице  
Кзачина гребенской.  
Оседлал он вороного,  
И в горах, в ночном бою,

. ————— .

На кинжал чеченца злого  
Сложит голову свою.

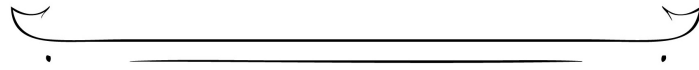
Интересно, что упоминание этого стихотворения есть в «Казаках» Толстого. Там хорунжий, стремящийся продемонстрировать Оленину свою образованность, говорит о своём желании порыбачить: «Тоже имею желание испытать счастье, не попадутся ли и на мою долю *дары Терека*» (курсив Льва Толстого). Здесь это способ выражения авторской иронии по отношению к казаку, который подлаживается к цивилизации. Но повесть Толстого вполне серьёзно соприкасается с лермонтовской поэтизацией особой, так сказать «пограничной» любви — той любви, которая цветёт в непосредственной близости к смерти. Об этом едва ли не вся повесть Толстого, и это прямо восходит к поэзии Лермонтова. Повесть «Казаки» впитала в себя темы и образы «Казачьей колыбельной песни» и «Даров Терека», равно как и отголоски «Белы» и «Тамани». Особенно интересно отметить совпадение с «Таманью»: человек чуждого мира, носитель культуры, попадая (при схожих обстоятельствах) в жилище «дикой» красавицы и испытывая к ней влечение, обусловлено разницей культур и ностальгией по «естественной жизни», отвергнут красавицей именно вследствие этой разницы культур, которая и возбуждает в нём страсть. Эта замкнутость сюжета «на себя» придаёт обоим произведениям своеобразный трагизм: поражение героя оказывается предопределённым.

Народный мир у Толстого изображается в свете лермонтовской традиции, в этом изображении можно проследить влияние «Героя нашего времени» и других произведений Лермонтова.

Но не только народный мир и Кавказ воссоздаются Толстым в традициях Лермонтова. Ещё важнее, быть может, влияние Лермонтова в толстовском изображении высшего общества России. Речь идёт об «Анне Карениной».

Несмотря на своё происхождение и связи, Лев Толстой не был ни аристократом, ни светским человеком. Он не любил светского общества и по сути дела не слишком хорошо знал его. Поэтому естественно, что при изображении его он должен был обратиться и к литературным источникам, чтобы дополнить ими свои личные наблюдения. Известно, что в период создания «Анны Карениной» Толстой пересмотрел своё прежнее отношение к Пушкину и в какой-то мере испытал влияние его прозы, в том числе и незавершённых фрагментов («Гости съезжались на дачу»). Зато ничего не известно о подобном интересе к прозе Лермонтова. Тут возможен просто пробел в наших сведениях. Представляется явным, что для «Анны Карениной» великий писатель использовал художественный материал «Княжны Мери». Вронский очень часто напоминает Печорина — однако реалистически сниженного, лишённого жестокого демонизма. Точнее говоря, он даже больше похож на Печорина из «Княгини Лиговской», особенно в тех местах, когда он тяготится любовью скомпрометированной им женщины. В «Герое нашего времени» Вера и





Печорин находятся в ситуации Анны и Вронского: треугольник с ничтожно-самодовольным мужем. В том и другом произведении женщина своим страхом за любимого человека в миг смертельной опасности для него выдаёт перед мужем тайну любовной связи. Этот приём невольного разоблачения любовной тайны соединяется с одинаковым изображением реакции мужа: и муж Веры, и Каренин прежде всего спешат увести прочь своих жён.

Догоняя Веру, Печорин загоняет свою лошадь: этот эпизод переключается с гибелью Фру-Фру. Как Печорин бросил Мери, так Вронский грубо порвал с Китти Щербацкой. Словом, в изображении характерных реакций и повседневной морали большого света и его представителей Толстой следует Лермонтову.

Народный рассказчик в «Кавказском пленнике» Толстого — alter ego Максима Максимыча. Тип рассказа в повести Толстого точно воспроизводит тип рассказа Максима Максимыча в «Бэле» с русифицирующим острашением в передаче горских обычаев. Точно совпадают и способы передачи ломаной русской речи горцев.

Очевидно, этим сфера возможных сопоставлений не исчерпывается (так, например, очень богат в этом плане «Хаджи Мурат»). Однако мы и не собирались «объять необъятное». Просто хотелось бы подчеркнуть, что Толстой учился у Лермонтова, испытывая влияние и прозы, и философской лирики последнего. Приметы этого мы находим и в «Казаках», и в «Воине и мире», и в «Анне Карениной».

Быть может, ещё больше волнений могут нам принести исследования творческих связей Лермонтова и Достоевского — исследования, которые по сути, дела, только ещё начинают развёртываться. Здесь всё ещё более проблематично и прямо-таки загадочно.

Начать хотя бы с того, что отношение Достоевского к Лермонтову далеко не столь ясно, как отношение Толстого: последний восхищался гением Лермонтова. Достоевский оставил о певце «Демона» самые противоречивые высказывания.

Во введении к «Ряду статей о русской литературе» (1861) Достоевский говорит о двух «демонах», под которыми подразумевает Гоголя и Лермонтова. О втором из них говорится в следующих выражениях: «Он проклинал и мучился, и вправду мучился. Он мстил и прощал, он писал и хохотал — был великодушен и смешон. Он любил нашептывать странные сказки заснувшей молодой девочке и смущать её девственную кровь и рисовать перед ней странные видения, о которых ещё ей не следовало бы грезить <...> Он рассказывал нам свою жизнь, свои любовные проделки: вообще он нас как будто мистифицировал; не то говорит серьёзно, не то смеётся над нами. <...> Мы соглашались с ним иногда, нам становилось и тяжело, и досадно, и грустно, и жаль кого-то, и злоба брала нас. Наконец, ему наскучило с нами; он нигде и ни с кем не мог ужиться; он проклял нас и осмеял насмешкой горькою обманутого сына над промотавшимся отцом и улетел от нас,

. ————— .

И над вершинами Кавказа  
Изгнанник рая пролетал.

Мы долго следили за ним, но, наконец, он где-то погиб — бесцельно, капризно и даже смешно».

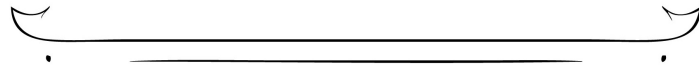
В этом ярком художественном портрете Лермонтова Достоевский пытается быть слегка ироничным, но ирония не даётся ему. Бросается в глаза, что он видит Лермонтова как Демона, относя даже к нему самому строки из его великой поэмы, называя его самого «изгнанником рая». В то же время Достоевский пытается осмеять в этом пассаже (сокращённом при цитировании) *напускной* демонизм, рапространившийся под влиянием Лермонтова. Он-то был «настоящим демоном», как и Гоголь, но подражатели смешны. Иными словами, преклоняясь перед Лермонтовым, Достоевский не принимает его идей, сопротивляется его мощному духовному влиянию.

Позже в «Дневнике писателя» за 1877 год Достоевский пишет: «Лермонтов, конечно, был байронист, но по великой своеобразной поэтической силе своей и байронист-то особенный — какой-то насмешливый, капризный и брюзгливый, вечно неверующий даже и в собственное своё вдохновение, в свой собственный байронизм. Но если б он перестал возиться с больною личностью русского интеллигентного человека, мучимого своим европеизмом, то наверно кончил бы тем, что отыскал исход, как и Пушкин, в преклонении перед народной правдой...» И далее: «Во всех стихах своих он мрачен, капризен, хочет говорить правда, но чаще лжёт и сам знает об этом и мучается тем, что лжёт, но чуть лишь он коснётся народа, тут он светел и ясен. Он любит русского солдата, казака, он чтит народ».

При всей пристрастности и резкой субъективности этих суждений, на которых лежит резкая печать идеологии позднего Достоевского, нельзя отказать этим суждениям в большой глубине и оригинальности. В них много правды, много точно и верно подмеченного, хотя мы и не можем принять конечного вывода Достоевского: «остался бы Лермонтов жить, и мы бы имели великого поэта...» (разрядка наша). Разумеется, Лермонтов — великий поэт, таков, как он есть.

В. В. Тимофеевой-Починковской великий писатель говорил: «В лермонтовском «Пророке» есть то, чего нет у Пушкина. Желчи много у Лермонтова, — его пророк — бичом и ядом...» В контексте воспоминаний Тимофеевой эти слова звучат как высокое одобрение: Достоевский сам применял к себе лермонтовского пророка и ассоциировал его гонителей со своими врагами. В этом случае он противоречит той оценке Лермонтова, которая содержится в приведённых выше цитатах.

Из этих высказываний Достоевского, а также из некоторых ремарок его романов, которые здесь нет места приводить, мы делаем вывод (весьма важный для дальнейших суждений об отношении творчества Достоевского к творчеству Лермонтова), что автор «Бесов» был склонен сливать Лермонтова и его героев



(Демон, Печорин и т.д.) в один образ-миф. Вероятно, это справедливо не только в отношении Лермонтова. Так, в «Селе Степанчикове» Достоевский пародировал не только «Выбранные места из переписки с друзьями», но и биографическую личность Гоголя. Одновременно Достоевский бурно протестовал против отождествления его с его же персонажами (например, по поводу «Бедных людей», когда его упрекали в неряшестве стиля: «я моей рожой не показывал»). Очевидно, здесь причину не только и не столько авторский эгоизм, неумение подойти к другому писателю с теми же требованиями, как к самому себе, — дело не в этом: Достоевский обострённо ощущал романтический лиризм Лермонтова и в этом своём «образе-мифе» исходил из романтической природы поэзии этого великого «байрониста». К писателям-реалистам Достоевский подходил иначе, не отождествляя их с героями их романов.

Лермонтов оказал сильное влияние на искусство Достоевского, хотя влияние это — совсем иного порядка, нежели в случае Льва Толстого. Затрудняясь в принципе последовательности при рассмотрении, обратимся сначала к второстепенным связям, чтобы завершить наиглавнейшими.

Немало было сказано о снах Раскольникова в «Преступлении и наказании», отличающихся колоссальным богатством поэтической фантазии и психологической\* глубиной. В то же время они чрезвычайно многозначны, вплоть до разветвлённого аллегоризма (особенно последний сон, в эпилоге). Давно известны литературные истоки этих сновидений — точнее, некоторых из них. Сон о забитой лошади возник в воображении Достоевского под влиянием известной картины избиения извозчицкой клячи в стихах Некрасова «О погоде». В большом центральном сновидении Раскольникова (с повторным «убийством» старухи) М. М. Бахтин очень точно вскрыл реминисценции из «Бориса Годунова» и «Пиковой дамы» Пушкина. Нами найден в последнем сне Раскольникова (сон о трихинах) парафраз рассказа В. Ф. Одоевского «Город без имени». Оказывается, что и короткое видение Раскольникова, напоминающее сон, но грезящееся ему наяву, перед самым убийством старухи, также имеет литературный источник. По нашему мнению, это стихотворение Лермонтова «Три пальмы».

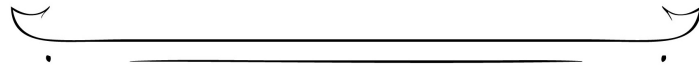
Этот шедевр лермонтовской лирики представляет собой довольно сложную философскую притчу. Возроптавшие на бога за своё одиночество и бесполезность своего существования, три гордые пальмы тотчас получили ответ: приход каравана.

Кувшины, звуча, налилися водою,  
И, гордо кивая махровой главою,  
Приветствуют пальмы нежданных гостей,  
И щедро поит их студёный ручей.

Но с приходом ночи люди срубают пальмы для костра (конечно, вымысел невозможный и с точки зрения арабов прямо-таки кощунственный), после чего оазис

---

\* Зачеркнуто: «философской».



превращается в пустыню. Смысл этого мнимо восточного «сказания» в том, что никто не знает своей судьбы и предназначения, что торопить судьбу — безумно и что люди неблагодарны, злы, беспечны, а потому не стоят того, чтобы жить для них.

Сон Раскольникова гораздо короче, чем стихотворение «Три пальмы». В романе Достоевского читаем: «Всего чаще представлялось ему, что он где-то в Африке, в Египте, в каком-то оазисе. Караван отдыхает, смиренно лежат верблюды; кругом пальмы растут целым кругом; все обедают. Он же всё пьёт воду, прямо из ручья, который тут же, у бока, течёт и журчит. И прохладно так, и чудесная-чудесная такая голубая вода, холодная, бежит по разноцветным камням и по такому чистому с золотыми блёстками песку... Вдруг он ясно услышал, что бьют часы». Видение грубо прерывается.

Детали этого видения взяты из «Трёх пальм» Лермонтова: там названы и пальмы, и ручей, и караван, и верблюды. Совпадают даже мелочи:

Родник между ними из почвы бесплодной,  
Журча, пробивался волною холодной...

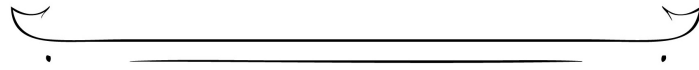
Так она и у Достоевского «течёт и журчит». У Лермонтова сказано и о «золотом песке» пустыни, и о том, что стан раскинут «в тени» — у Достоевского сказано, что Раскольникову «прохладно». Только два цветowych эпитета употребил Достоевский в этой картине: «голубая», «золотые» («разноцветные» камни — эпитет зрительный, но не цветовой). Оба эти эпитета взяты из стихотворения Лермонтова, где они стоят рядом (рифмуются). Но далее стихотворение не переходит в сон Раскольникова наяву: сюжет прерван. Бьют часы преступления.

Но русский читатель прекрасно знает, что далее следует у Лермонтова:

Но только что сумрак на землю упал,  
По корням упругим *топор* застучал,  
И пали без жизни питомцы столетий!

У Лермонтова после того пункта, где сюжет оборван Достоевским, *происходит убийство*. У Достоевского — точно так же. Всё тот же топор.

Таким образом, сюжетная функция этого видения Раскольникова двоякая: с одной стороны оазис в Египте и чистый холодный ручей составляют резкий контраст с грязью и духотой Петербурга, видение говорит о том, как *жаждет* Раскольников; с другой стороны, видение предсказывает, во что выльется эта жажда перемены жизни, — в убийство. Кроме того, скрытая реминисценция из Лермонтова содержит и полуосознаваемую ассоциацию между героем романа и знаменитым поэтом, мотив ропота на бога. Тончайший отсвет лермонтовской «гордой вражды с небом» падает на Раскольникова. И это вполне правдиво, ибо Раскольников — это романтический бунтарь, в нём есть «лермонтовский элемент». Известно, что он является развитием и преодолением типа «подпольного человека» (см. об этом нашу статью «Об этической проблематике повести «Записки из подполья»), в котором В. И. Левин недавно



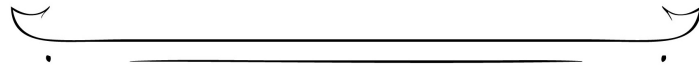
обнаружил явное пародирование Печорина из романа «Герой нашего времени». Таким образом, можно говорить о стабильности идейной дискуссии с Лермонтовым в творчестве Достоевского 60-х годов.

Эта идейная дискуссия — главный вид преемственной связи Достоевского с предшествующей русской литературой, равно как главным способом такой дискуссии является парафраз, как в рассмотренном видении Раскольникова или в его последнем сне (сон о трихинах). Точно такую же является связь творчества Достоевского с творчеством Гоголя (см. об этом нашу статью «Автор и литературная традиция»). По нашему убеждению, во второй период своего творчества (начиная с 1864 года, с «Записок из подполья») Достоевский перестаёт воспринимать дискуссию с Гоголем как актуальную. Всё большее значение приобретает для него Лермонтов. Гоголевская традиция живёт в зрелом творчестве Достоевского лишь как развитие тех начал, которые были заложены в плодотворном контакте с нею ещё до каторги. Рассказ Достоевского «Скверный анекдот» — это последний «расчёт» с Гоголем, но мотивы «Двойника» и «Хозяйки» будут продолжены в зрелом творчестве Достоевского.

Для этого творчества в высшей степени актуален Лермонтов. Однако было бы грубым упрощением делить творчество Достоевского на «гоголевский» и «лермонтовский» периоды. На деле всё было гораздо сложнее. Влияние Лермонтова началось ещё в 40-е годы. Здесь мы должны обратиться к «Штоссу».

Первое замечание: «Штосс» был опубликован в 1845 году, в самое горячее время активного ученичества Достоевского. Не может быть никакого сомнения в том, что Достоевский был знаком с этой публикацией. Мог ли он пройти мимо этого изумительного фрагмента.

Неоконченная повесть Лермонтова являет собой дерзновенную попытку целенаправленного использования романтической поэтики в реалистическом повествовании, где точка зрения автора-реалиста контрастно сочетается с точкой зрения героя — романтика и даже безумца. Это изображение болезни через сознание больного, отчего весь мир окрашивается в зыбкие и больные тона. Автор предупреждает нас об этом безумии: в начале повести говорится, что у героя сплин, что Лугину все люди кажутся жёлтыми. «Мне иногда кажется, что у людей вместо голов лимоны». И далее он говорит Минской: «Вот уже несколько дней, как я слышу голос». Этот голос твердит ему адрес таинственной квартиры, где разыграется драма безумия Лугина. После первых авторских предупреждений объективный мир в повести начинает постепенно размываться — мы переходим на точку зрения героя. Незавершённость повести делает её столь загадочной — не в смысле сюжета, он прочитывается из набросков и планов продолжения, а в смысле авторской позиции, которая может быть понята лишь как художественное целое. Мы знаем, что лермонтовская повесть должна была завершиться самоубийством героя в приступе безумия: это отчасти гоголевская тема, тема «Невского проспекта», где Пискарёв,

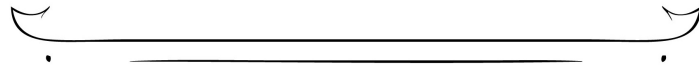


тоже художник, как и Лугин, обманутый своим идеалом, перерезал себе горло бритвой. В то же время сюжет «Штосса» сродни известной «Сильфиде» Одоевского: развитие психической болезни попусшением больного. По сути дела, речь идёт о бессознательном стремлении романтика к безумию. На языке современной психиатрии это называется «бегством в болезнь» – бессознательным стремлением к уходу от невыносимого бремени жизненных конфликтов. Это «бегство в болезнь» изображается Лермонтовым *из восприятия больного*, переход от точки зрения автора к точке зрения больного совершён незаметно, исподволь, и читатель дезориентирован, словно «заболевает» вместе с Лугиным. Происходит ошеломляющее *смещение бреда в реальность*. Это резко отличается от «Записок сумасшедшего» Гоголя, где даже дневниковая датировка маркирует прогресс безумия (даты становятся всё нелепее, потом появляется «день без числа») и где абсурдные детали, а в особенности переписка двух собак, создают критическую дистанцию между читателем и рассказом героя.

«Двойник» Достоевского известен своей связью с творчеством Гоголя, в первую очередь с «Записками сумасшедшего» и «Носом». В то же время ещё В. В. Виноградов показал, что Достоевский переключает действие повести в трагико-фантастический план, сближает точки зрения героя и рассказчика и изображает события в том фантастическом преломлении; которое они получают в воображении заболевшего Голядкина. Это смещение бреда в реальность, переход от точки зрения объективного персонажа к воспроизведению мира через больную фантазию героя является противоположностью по отношению к гоголевскому приёму в изображении безумия. Зато этот приём совпадает со «Штоссом» Лермонтова.

Неоконченная лермонтовская повесть — это как бы фрагмент из будущего Достоевского, зародыш «Двойника». Повествовательный приём, авторская позиция означает много более, чем заимствованные сюжетные мотивы, мелкие реминисценции из Гофмана или Гоголя, больше даже, чем сам мотив двойничества. Повесть Достоевского «Двойник» условно можно определить как гоголевский сюжет в лермонтовской повествовательной манере. В манере «Штосса».

Ещё больше значение имел для Достоевского «Герой нашего времени». Связь романа «Бесы» с «Героем нашего времени» отчасти отмечалась в литературоведении: Н. М. Чирков, Янко Лаврин и некоторые другие рассматривали Печорина как предшественника Ставрогина. В этом много правды, но подробно родство образов Печорина и Ставрогина будет рассмотрено далее. Пока что отметим принципиальный факт, ускользавший из поля зрения исследователей: в образе Ставрогина отразился не только Печорин, но (в большей степени) тот «образ-миф» самого Лермонтова, о котором говорилось уже в этой главе и в котором автор и его герои выступают недифференцированно. Иными словами, литературным предшественником Ставрогина являются Печорин и Лермонтов: в пояснение добавим, что в ту эпоху



научной биографии Лермонтова не существовало, и жизнь его являлась Достоевскому в ореоле легенды, порою весьма враждебной легенды. Это явственно отразилось в приведённых выше суждениях Достоевского о Лермонтове.

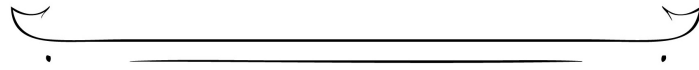
Сильно преувеличенной легендой озорство Лермонтова в юнкерской школе, пресловутая «безнравственность» поэта, его дуэль с де Барантом, перевод на Кавказ в творческом воображении Достоевского сливаются с чертами Печорина. Выше мы уже цитировали суждение Достоевского: «Он рассказывал нам свою жизнь, свои любовные проделки...» С этой точки зрения им рассматривался и Печорин.

Печорина Достоевский прочёл по Белинскому: «противоречие между глубиной натуры и жалкостью действий». Эти слова применимы и к Ставрогину, как литературному персонажу, и к «образу-мифу» Лермонтова, каким он сложился в воображении Достоевского. Может быть, для нас не безразлично мнение Владимира Соловьёва, выраженное в статье «Лермонтов», о том, что великий поэт не выполнил своего предназначения. Это мнение сближается в некоторых аспектах с суждениями Достоевского, хотя и сильно превышает их своей категоричностью (именно Соловьёв первым объявил Лермонтова предшественником ницшеанства).

Коренная связь между «Бесами» и «Героем нашего времени» проходит по линии философского трагизма. Центральной проблемой обоих романов является свобода воли. Достоевский, как и Лермонтов, считает низостью отказ от свободы. Однако ориентиром для лермонтовского героя (мы не говорим — для Лермонтова) была одна лишь любовь. Для Ставрогина ясна необходимость этического компаса, он сам себе выдумывает холодную рационалистическую мораль, выискивает «бремена», по точному определению Кириллова.

Эти судорожно искривлённые этические искания контрастно сочетаются с попытками вновь насильственного «прорваться» через этики, с возвратными движениями дезориентированной души, когда Ставрогин снова бросается в преступление, проверяя: а не удастся ли всё же, наконец, превзойти себя, своё человеческое «я», стать «по ту сторону добра и зла»? Вот это сочетание искусственно этических жестов (испытание себя добровольными «бременами») с актами абсолютного произвола составляет основу экспериментаторства Ставрогина. Это экспериментаторство — общая черта Ставрогина и Печорина.

К этой основной черте сходства можно добавить важные признаки в области композиции образов главных героев обоих романов. Вспомним начало «Героя нашего времени», главу «Максим Максимыч». Для нас важно, что жизнь Печорина уже отремела, и его бессилие в актуальный момент рассказа подчёркивается и общею апатией, и равнодушием к старому товарищу, и позой бальзаковской тридцатилетней кокетки после бала. Далее мы узнаём о бурях этой пролетевшей жизни. Точно так же в начале «Бесов» Ставрогин — уже «труп повапленный», уже похож на восковую куклу, уже *бессилен*, когда все вокруг ещё дрожат от воспоминания его прежних



бешеных «подвигов». Но затем Достоевский даёт ему на миг «ожить» перед последней катастрофой, и в этой предсмертной вспышке дьявольской, разрушительной энергии сказывается вся натура Ставрогина, резюмируется вся его страшная и опустошённая душа. Главное преступление его, главный «эксперимент» его жизни должен был найти освещение в известной исповеди, специально отпечатанной им нелегальной типографии (за границей), и этот документ *сыграл бы* в композиции романа «Бесы» роль, аналогичную «журналу» Печорина. Мы знаем, как этот замысел не осуществился. В принципе он аналогичен композиционной схеме лермонтовского романа. Суть здесь в контрасте актуального бессилия с разрушительной активностью прошлой жизни героя, которая вступает в текст романа в форме личного документа героя (дневник Печорина — исповедь Ставрогина).

Равнодушие Печорина к старому другу Максиму Максимычу аналогично равнодушию Ставрогина к бывшему любимому его воспитателю Степану Трофимовичу Верховенскому.

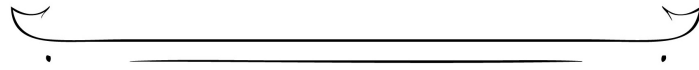
Сюжет романа «Бесы» при детальном рассмотрении обнаруживает некоторые скрытые параллели с сюжетом «Героя нашего времени», что обусловлено сходной сюжетной доминантой — экспериментаторством, бесцельными испытаниями «необъятных сил» героя. Если главным экспериментом Ставрогина был растление Матрёши, то центральным событием в актуальной его истории (во времени действия самого романа) является *предательство*. Вспомним, что предательство составляет центр главы «Бэла». Печорин обманул Казбича, своего гостя. Даря Азамату изумительного коня Карагеца, Печорин покупает Бэлу; даря Петру Верховенскому Ивана Шатова, которого перед этим Ставрогин сам же предупредил об опасности, герой «Бесов» покупает Лизу. Обеих героинь убивает месть обманутых: в романе Лермонтова убивает Казбич, у которого украли Карагеца, в романе Достоевского убивает народ, у которого «украли» Шатова. Гибель обеих красавиц становится как бы невольной платой за предательство главных героев.

Лиза — это как бы контаминация образов Бэлы и княжны Мери, которую Печорин завоевал из любопытства, без любви. Образ Веры и страсть Печорина к ней не нашли и не могли найти отражения в «Бесах»: это возвышающее и оправдывающее Печорина настоящее чувство противоречит концепции образа Ставрогина.

Большое место в романе «Герой нашего времени» занимает дуэль Печорина с Грушницким. Это *предрешённая* дуэль, которая была навеяна Лермонтову аналогичным эпизодом «Шагреновой кожи» Бальзака. Знание тайных уловок противника делает Печорина всемогущим в момент дуэли, как делала Рафаэля де Валантена волшебная кожа. Печорин приговаривает к смерти Грушницкого, как Рафаэль — своего ничтожного врага из «водяного общества» Экса.

Мотив предрешённой дуэли выступает и в романе «Бесы». Но у Достоевского он парадоксально перевёрнут, изменён в духе его излюбленно темы «странной дуэли»





(выражение, часто встречаемое в его черновиках). «Странная дуэль» — это выстрел в воздух, когда герой побеждает противника морально, демонстрируя своё духовное превосходство. Для Достоевского в 1841 году победил на дуэли не Мартынов, а Лермонтов, поднявший пистолет вверх...

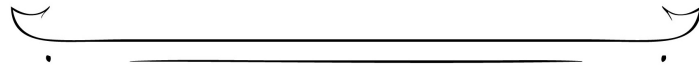
Достоевского, большого любителя романтических сюжетных эффектов, подмывало изобразить дуэль, но он понимал, что в изображаемой им среде это будет смешной натяжкой. Ещё в «Униженных и оскорбленных» старик Ихменев пытается вызвать на дуэль князя Валковского, но вместо этого попадает в полицию. В повести «Записки из подполья» парадоксалист буквально бредит дуэлью, отлично сознавая её невозможность. В романе «Игрок» Алексей Иванович с притворной серьёзностью застрачивает своего патрона намерением взывать на дуэль барона Вурмергельма. В «Идиоте» вызывают князя Мышкина, и Аглая учит его стрелять, что его очень забавляет. Даже Фёдор Павлович Карамазов, кривляясь и паясничая, вызывает родного сына стреляться «через платок». Герои Достоевского часто говорят о дуэлях, но — «не та эпоха»: единственная осуществлённая дуэль — поединок Ставрогина с молодым Гагановым, на которую Ставрогин выходит лишь для того, чтобы отвязаться от докучного врага.

В прошлом Ставрогин бреттёр, с садистским удовольствием оскорблявший людей, а затем убивавший и калечивший их на дуэлях. Но теперь он просит извинения за пресловутое «носовождение» клубного старшины Гаганова. Ставрогин более «не хочет крови», пытается жить по законам собственной экспериментальной морали. Пресытись преступлениями, он на время впал в холодную искусственную «добродетель». На этом психологическом фоне и развёртывается его дуэль с Гагановым-сыном.

Гаганов наделён гипертрофированным чувством дворянской чести, о чём автор сообщает с нескрываемой иронией. Причина дуэли — «болезненная ненависть» фанатичного консерватора, вздыхающего о средневековом рыцарстве, к дворянину-отщепенцу, который своим циничным поведением как бы осмеивает само понятие дворянской чести.

Ставрогину нет дела до внешних атрибутов чести, он аристократ по самой сути — по глубочайшему презрению к людям. Он оторван от национальной почвы вообще и от классовой в частности. В нём Достоевский предельно заостряет и гиперболизирует внутренние противоречия «лишнего человека». Выражаясь фигурально, Ставрогин — это «загнивающий» Печорин. Дуэль эта, как и в романах «Шагреньевая кожа» и «Герой нашего времени», есть столкновение отщепенца со своей социальной средой.

Сама картина дуэли в «Бесах» противоположна описаниям Бальзака и Лермонтова. Вместо сияющего голубого утра мы видим: «Низкие мутные разорванные облака быстро неслись по холодному небу... очень грустное было утро».



Достоевскому здесь не нужен контраст между светлой природой и смертью человека, у него никто не будет убит. Но «очень грустное утро» соответствует следующей тягостной сцене.

Гаганов взвинчен и заранее дрожит от злости. У Бальзака и Лермонтова герой перед дуэлью предлагает противнику принести извинения — иначе смерть. У Достоевского тормозящий момент имеет обратный характер: и секунданты, и Ставрогин предлагают Гаганову извинения «на барьере». Гаганов в бешенстве отказывается. Поведение Ставрогина заранее лишает Гаганова самообладания.

Его первая пуля оцарапала мизинец Ставрогина, который выстрелил в воздух. Это снова оскорбляет Гаганова, он осыпает Ставрогина бранью, требуя «настоящей дуэли» — т.е. требуя, чтобы Ставрогин снизошёл до него, удостоив серьёзного риска. Во второй раз Гаганов промахивается, Ставрогин стреляет вверх. В третий раз — Гаганов тщательно целится. «Руки его слишком дрожали для правильного выстрела», — замечает автор. Ставрогин откровенно стреляет в сторону. В третий раз — Гаганов тщательно целится. «Руки его слишком дрожали для правильного выстрела», — замечает автор. Ставрогин откровенно стреляет в сторону. «Дуэль кончилась. Гаганов стоял как придавленный». Последнее сравнение весьма содержательно.

Гаганов морально убит, «придавлен» полным превосходством личности Ставрогина. Несмотря на всю пальбу, дуэль эта — скорее символическая, поединок двух неравных интеллектов. Здесь нет физической смерти, но победа Ставрогина от этого не менее реальна.

Через всю картину «странной дуэли» проходит ощущение её предрешённого исхода. Ставрогин уверен, что с ним ничего не случится, он испытывает лишь скуку и досаду. Гаганов же сгорает от возрастающего бешенства, у него дрожат руки. Он обречён на неудачу по самой психологической расстановке сил.

В перевёрнутом виде Достоевский повторяет мотив предрешённой дуэли, выражающий могущество героя. Если Рафаэль обладал талисманом, а Печорин, как психолог-экспериментатор, играл сердцами людей, то и Ставрогин в силу «необыкновенной способности к преступлению» оказывается всемогущ: он притягивает к себе людей, исполняющих его желания (даже невысказанные).

К сказанному остаётся добавить, что ряд фигур романа «Бесы» (помимо Ставрогина и Лизы) сопоставим с персонажами «Героя нашего времени». Так, проблема «Фаталиста» — это проблема свободы воли, Вулич решает её негативно, утверждая, что свободы нет, каждое движение человека predetermined. Ту же проблему решает и Кириллов в «Бесах», утверждая, что человек свободен и «обязан заявить своеволие». Трагическая серьёзность, постановка философской проблемы и её испытание на собственном существовании роднят эти два образа. Одинаково их отношение к главным героям: и Вулич, и Кириллов — это «противоречащие двойники» героев, стоящие на их духовном уровне, партнёры их философского

диалога. Ясно, что Кириллов — не Вулич, это люди разные, но их образы функционально сходны.

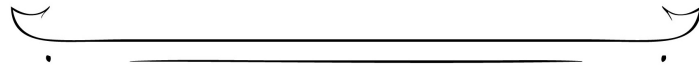
Можно усмотреть в генеральше, матери Лизы, черты сходства со старой княгиней Лиговской. Опять-таки здесь не может быть речи о подобии характеров, речь идёт о функциональном тождестве: две матери, озабоченные судьбами красавиц-дочерей и озадаченные странным поведением героев, в которых влюблены эти девушки. Капитан Лебядкин предвосхищен двумя фигурами «Княжны Мери»: фигурой пьяного офицера, приглашающего на танец, и фигурой драгуна, задумавшего плутню с незаряженными пистолетами. Но это уже третьестепенно.

Чрезвычайно показательно, что именно восприняли из «Героя нашего времени» Толстой и Достоевский. Психологический анализ, тема «естественного человека», столкновение пришельца из мира цивилизации с «дикой» красавицей, народный мир и Кавказ, драма запретной светской любви, пластика фигур и социальных отношений — вот наследие Лермонтова в творчестве Толстого. Особенно интересно «освоение» им в «Анне Карениной» лермонтовского сюжета трагической любви Веры и Печорина (с совпадением некоторых деталей). Достоевский нашёл в творчестве Лермонтова нечто иное. Нет слов, и он многим обязан лермонтовскому психологическому анализу, но важнее в данном случае наследование философской трагики. Трагедия романтической философии с её центральной проблемой свободы воли — вот главное для Достоевского как наследника Лермонтова. Второе — тема жизненного эксперимента и тип философа-экспериментатора, всех отравляющего едва ли не одним своим присутствием. Показательны и сходные приёмы композиции этого образа, а также сюжетные параллели.

Выше уже было показано, что кроме «Героя нашего времени» для гениев русского романа большое значение имела лирика Лермонтова и малая проза его. Не пускаясь в скучное суммирование сказанного, отметим лишь, что влияние Лермонтова на Толстого и Достоевского было весьма широким и продолжительным, подразумевая в то же время и полемику великих романистов со своим предшественником. И подумать только, что в момент гибели ему было 26 лет! Как можно было считать его «не исполнившим предназначения»?

А ведь мы ничего не говорим — по исходному ограничению темы — о значении Лермонтова для Чехова или Александра Блока. Поистине среди гениев русской литературы Михаил Лермонтов не напрасно занимает почётнейшее место — рядом с Пушкиным. Автор «Родины» и «Бородина» дал литературному процессу настолько мощный импульс нового развития, что силы этого движения достало на целое столетие.

Подобно Жуковскому и Пушкину он продолжил «вращение» русской литературы в европейское и мировое единство. Продолжатели Лермонтова в царстве романа уже возглавили мировой литературный процесс.



Эти заключения несколько шире основной направленности нашего исследования. Тема «Лермонтов в контексте русского романа» является для нас подступом к роману «Бесы», одному из центральных романов Достоевского. К непосредственному рассмотрению этого произведения мы и перейдём.

### 3. Историко-биографический фон романа «Бесы».

Глава II. Историко-биографический фон романа «Бесы»\*.

#### Историко-биографический фон романа «Бесы»

В интересах настоящего исследования провести не новую вариацию творческой истории романа «Бесы» (эту задачу успешно выполняли и выполняют наши текстологи), а обозрение того историко-биографического фона, на котором развёртывался художественный процесс создания романа. Такой фон, по нашему мнению, должен быть уяснён для того, чтобы понять самую творческую историю; картина такого фона не должна сводиться к дробным комментариям, прилагаемым к тексту издания где-то на задворках, а занимать одно из первых мест в историко-литературных исследованиях.

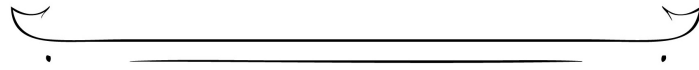
Мы обращаемся к зиме 1868-1869 годов, когда Достоевский жил во Флоренции, читая по-французски Вольтера и Дидро, гуляя по одному из любимейших своих городов и любуясь его розами среди зимы.\*\* В читальне были две русские газеты, которые он внимательно прочитывал. Другою связью с Россией была его переписка с Аполлоном Майковым. Здесь, во Флоренции, он закончил роман «Идиот», о чём сообщил Майкову в письме от 11 (23) декабря 1868 года. В этом же письме Достоевский излагает своему далёкому единомышленнику идею своего нового романа «Атеизм» — идею, диалектически противостоящую главной мысли только что законченного «Идиота».

«Идиот» сильно запоздал против обещанных сроков. Его последние главы были разосланы подписчикам «Русского вестника» в виде особого приложения при

---

\* АРГН, оп. 2, д. 7. л. 00022 – 00029. Это машинопись, то есть вариант, близкий к окончательному. Папка содержит также рукописный вариант этой главы (АРГН, оп. 2, д. 7, л. 00062-19 – 00062-21 – 00062-31). Рукописный текст явно более ранний. Это доказывается, например, наличием перед ним позднейшей мнемонической записи: «Историко-биографический фон романа «Бесы» (1869-1871). Исправить ошибки в творч<еской> истории (на счёт Голубова и двух романов). Сверить с Гусом. Дополнить? Ватиканский собор 1870. Пий» (АРГН, оп. 2, д. 7, л. 00062-18). Насколько мы можем судить изменения, которые здесь декларируются, внесены в машинописный текст, по которому мы и публикуем этот раздел назировской монографии. Отличия машинописи и рукописи немногочисленны, часть из них носит характер стилистической правки, а все значимые случаи расхождения вариантов отмечаются в редакционных сносках.

\*\* В рукописи: «назначая жене свидания в палаццо Питти, гуляя с ней по берегу Арно или дивясь январским розам в саду Боболи».



февральской книжке журнала в 1869 году. Общее впечатление о романе было скорее неблагоприятным: контраст с «Преступлением и наказанием» поразил публику Достоевского, которая на протяжении всего его пути была вынуждена каждый раз «переучиваться» чтению его романов. Пресса промолчала о романе, если не считать нескольких неуверенных рецензий и весьма развязной критики В. П. Буренина (тогда ещё близкого к демократам). Первый серьёзный отзыв о романе (хотя и не развёрнутый) принадлежит Салтыкову-Щедрину — это известная анонимная рецензия на *другой* роман (Омулевского), опубликованная в 1871 году. Страхов, двуличный друг Достоевского не выполнил\* обещания написать статью об «Идиоте». Майков порицал фантастичность романа, фактически солидаризируясь с Бурениным. Всё это объясняет нам уныние Достоевского, признававшего роман «Идиот» неудачей. Это факт, важный для понимания генезиса «Бесов».

8 (20) марта 1869 года Достоевский писал С. А. Ивановой: «Из Петербурга мне впрочем писали откровенно, что Идиота хотя многие ругают и хотя в нём много недостатков, но зато все читают с большим интересом (т.е. те, которые читают). Мне только это и нужно. А насчёт недостатков я совершенно со всеми согласен; а главное до того злюсь на себя за недостатки, что хочу сам на себя написать критику...»<sup>1</sup>

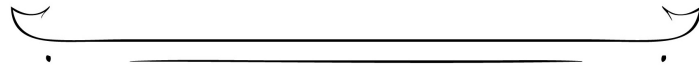
Критику на себя он, конечно, не написал, но зато он написал «Бесов». Не менее важно другое письмо к той же С. А. Ивановой — от 25 января (6 февраля) 1869 года: «Мне непременно надобно воротиться в Россию; здесь же я потеряю возможность даже писать, не имея под руками всегдашнего и необходимого материала для письма, — то есть русской действительности (дающей мысли) и русских людей».<sup>2</sup> Известно, что и «Бесы» написаны в основном за границей. Но в этом письме для нас важнее всего указание Достоевского на то, что необходимым материалом для его творчества служила «действительность, дающая мысли» — и смеем добавить, не только русская. Эту действительность в период создания «Бесов» мы должны воспроизвести.

Первостепенными фактами этой действительности для Достоевского (как и для всякого романиста) были крупные литературные произведения. В первой книжке «Русского вестника» за 1869 год вышла повесть Тургенева «Несчастная»; в том же году в «Вестнике Европы» публикуется роман Гончарова «Обрыв». Достоевский отрицательно оценивает оба этих произведения, в особенности нападая на характер Райского: «Экая дряхлая пустыньская мысль, — пишет о Страхову, — да и совсем даже неверная! Клевета на русский характер при Белинском ещё. И какая мелочь и низменность воззрения и проникновения в действительность. И всё одно, да одно. Мы всю действительность пропустим этак мимо носу. Кто ж будет отмечать факты и углубляться в них? Про повесть Тургенева я уж и не говорю: это чорт знает что

\* Зачеркнуто: «отказался»

<sup>1</sup> Письма, т. II, стр.174-175.

<sup>2</sup> Там же, стр. 161.



такое!»<sup>3</sup> Как мы увидим далее, недовольство произведениями Тургенева и Гончарова нашло отражение и в романе «Бесы». Отметим известную оправданность инвектив против «Обрыва» с его усадебно-камерным действителем и анекдотичностью его антинигилизма (Марк Волохов аргументирует Прудоном кражу яблок<sup>\*</sup>).

Если убеждение в «неуспехе» романа «Идиот» рождало жажду нового высказывания, то недовольство русскими романами момента выражало потребность своеобразного освещения действительности, причём основанного на фактах, не замечаемых так называемыми «собратьями» по перу (тон Достоевского — весьма не братский).<sup>\*\*</sup>

В России тех лет царяла политическая реакция. Выстрелы Каракозова и Березовского способствовали окончательному угасанию былых «либеральных» настроений Александра II. Держава исподволь готовилась к возрождению своего военного престижа. В мае 1868 года был взят Самарканд. Следующий, 1869 год, был началом нового промышленного подъёма в России и связанного с ним периода грюндерства (бурного спекулятивного учредительства акционерных обществ). Правительственные круги были настроены относительно оптимистично; в 1869 году русский царь торжественно отправил прусскому королю Вильгельму георгиевский крест первой степени, кавалером которого король состоял ещё со времени кампании 1813 года. В январском номере «Отечественных записок» за 1869 год началась печатание поэмы Некрасова «Кому на Руси жить хорошо»<sup>\*\*\*</sup>

С целью добиться отмены Парижского трактата русское правительство сближалось с Пруссией. Бисмарк дальновидно запасался дружественной позицией России для неизбежной войны с Наполеоном III. В 1869 году царь торжественно отправил прусскому королю Вильгельму георгиевский крест I степени, кавалером

---

<sup>3</sup> Там же, стр. 170.

<sup>\*</sup> В рукописи добавлено: «каковая кража в России никогда не нуждалась в аргументах».

<sup>\*\*</sup> Рукописный вариант абзаца: «Соединим мысленно унылое признание Достоевским неудачи «Идиота» и его резкое неприятие произведений Тургенева и Гончарова, и мы получим определённую сумму настроений, характеристику работы его мысли накануне “Бесов”». Далее в рукописи идет пропущенный в машинописи абзац: «Эти настроения резко отразились и в его известном письме к Майкову от 27 мая 1869 года, где он развивает для своего единомышленника огромную программу поэмы в виде «былинного» цикла, на тему русской истории, включая падения Константинополя, брак Софьи Палеолог с Иваном III в простой деревянной избе, Ивана Грозного, Петра Великого, Бирона, Екатерину и т.п. «Я бы прошёл до Бирона, до Екатерины и далее, — я бы прошёл до освобождения крестьян и до боря, рассыпавшихся по Европе с последними кредитными рублишками, до барынь, б... ющих с Боргезанами, до семинаристов, проповедующих атеизм...» Жёлчно и без разбору он сваливает в одну кучу и [зачеркнуто: “вчерашних”] русских помещиков, проживающих по кабакам Европы выкупные деньги, и петербургскую светскую уголовщину (скандальное дело Боргезани), и публицистов «Современника» (как известно, Чернышевский, Добролюбов, Антонович, Елисеев и Пыпин происходили из духовного сословия). Но это нежелание разделять правую и левую сторону у Достоевского принципиально: помещики для него столь же несомненные враги русского народа, сколь и нигилисты, а потом он склонен им приписывать тягу к объединению против России. В одной фразе Достоевский отразил разложение дворянства, угар нарастающей погони за деньгами и революционное брожение кануна 70-х годов»

<sup>\*\*\*</sup> В рукописи фраза продолжена: «...вопрос этого заглавия звучал чрезвычайно злободневно. Большинству жилось плохо...»

которого король состоял ещё со времени кампании 1813 года»] В марте 1869 года в Петербурге произошли студенческие волнения...\*

Летом 1869 года Достоевский с женой покинули Флоренцию и поселились в Дрездене, где у них 14 (26) сентября родилась дочь (Любовь Фёдоровна Достоевская). Из иностранных газет писатель узнал о студенческих беспорядках в России, в частности о брожении в сельскохозяйственной Петровской академии в Москве, а в ней как раз учился родной брат Анны Григорьевны Достоевской — И. Г. Сниткин. Беспокоясь о нём, Достоевские пригласили его погостить у них в Дрездене. Московский студент приехал к ним в октябре 1869 года. Писатель с жадностью набросился на свежего человека из России — к тому же человека молодого. Сниткин много рассказывал Достоевскому о студентах в России, о новых веяниях; в частности, по свидетельству Анны Григорьевны, рассказал о студенте Петровской академии Иванове — как о человеке умном и незаурядном. В декабре того же 1869 года русские, а потом и европейские газеты сообщили о том, что этот самый студент Иванов был 21 ноября (3 декабря) 1869 года убит выстрелом из револьвера и брошен в пруд; вскоре обнаружилось, что это преступление — дело рук революционера Сергея Нечаева и созданной им в Москве террористической организации «Народная расправа».\*\*

Достоевский был потрясён убийством Иванова. В начале 1870 года он начинает злободневный роман, предназначенный для «Русского вестника» и направленный против русского нигилизма. Достоевского вдохновляли «факты» и желание показать нигилизм как подлинно реальную, страшную угрозу — в отличие от подхода

---

\* В рукописи есть продолжение : «Достоевский узнал об этом из газет». И далее: «Но он, конечно, не мог знать, что в том же марте 1869 года в Женеве среди русских эмигрантов-революционеров появился Сергей Нечаев.

Он прибыл из России к Михаилу Бакунину. Нечаеву 22 года, он бывший вольнослушатель Петербургского университета. Это факты. В Женеве он выдаёт себя за делегата революционного комитета, существующего в России; никаких бумаг при нём нет, ибо он был арестован и бежал из Петропавловской крепости. Вот это уже реклама, в которой нет ни слова правды.

Нечаев вышел на сцену как дерзкий бродячий актёр, и дебют удался. Бакунин, как вспоминал позже Г. Н. Вырубов, «совсем влюбился в Нечаева». Так началась короткая и бурная история их сотрудничества».

\*\* В рукописи это описано более подробно: «[в рукописи это историческое описание дано подробнее: «Иван Сниткин много рассказывал своему шуруину о русских студентах, рассказал о студенте Петровской академии Иване Иванове — как о человеке умном и незаурядном, прежде придерживавшемся левых убеждений, но затем отошедшем от них. Следует отметить, что об этих беседах мы знаем только из воспоминаний Анны Григорьевны: других сведений у нас нет.

Между тем, в сентябре 1869 года Сергей Нечаев, друг Бакунина, вернулся в Россию с мандатом «агента №2771» Русской секции Всемирного революционного Союза за подписью Бакунина. Это была новая мистификация. Нечаев создал тайную революционную группу в основном из студентов Петровской академии. Оппозиция члена этой группы, Ивана Иванова, диктаторским методам Нечаева навела последнего на мысль разом убить двух зайцев: укрепить свою власть путём устранения непокорного Иванова и связать его кровью остальных членов группы. И так, 21 ноября (3 декабря) 1869 года студент Иванов был убит выстрелом из револьвера и брошен в пруд на территории академии. Убийство совершил сам Нечаев с помощью других членов группы: Успенского, Кузнецова, Прыжова и Николаева.

На четвёртый день полиция раскрыла убийство. Среди студентов начались аресты; Нечаев бежал из России. Сенсационные корреспонденции появились в русской и европейской прессе».

Гончарова, поставившего в центр романа (и обвинения) соблазнение нигилистом красивой девушки.

Одновременно с первыми набросками злободневного романа о нигилистах Достоевский продолжал обдумывать свою любимую идею — «Житие великого грешника», которое в прежних письмах называл «Атеизм» или «притча об Атеизме». Два разных замысла какое-то время развивались параллельно. В марте 1870 года Достоевский писал Страхову: «На вещь, которую теперь пишу в «Русский вестник», я сильно надеюсь, но не с художественной, а с тенденциозной стороны: хочется высказать несколько мыслей, хотя бы погибла при этом художественность, но меня увлекает накопившееся в уме и в сердце, пусть выйдет хоть памфлет, но я выскажусь». В этом письме обращают на себя внимание часто цитируемые слова о тенденциозности и особенно: «пусть выйдет хоть памфлет»<sup>4</sup>. Определение дал сам Достоевский и потому многие исследователи прямо называют последующий роман «Бесы» *романом-памфлетом*, не задумываясь о том, что это самоопределение относится к начальной стадии работы над романом. Это очень важная деталь.

В европейских газетах писали, что вся Россия покрыта сетью подпольных революционных организаций и что в стране близится восстание. В черновых записях Достоевского под 26 февраля 1870 года впервые появляется имя Нечаева. Опираясь на сенсационные корреспонденции прессы, Достоевский в Дрездене пишет политический памфлет.

Одновременно он задумывается над развитием сюжета «Жития», которое и является его «главной любовью». В марте 1870 года, решив не вводить в сюжет образ старообрядца Голубова, Достоевский вписывает в тетрадь крупно: «БЕЗ ГОЛУБОВА». И последующая запись начинается словами: «Выходит так, что главный герой романа князь». Так в недрах «Жития великого грешника» рождается Ставрогин.

В записи «Главная мысль» от 3 (15) мая 1870 года фигурируют «хроменькая девочка», монастырь, монах Тихон; главный герой убеждён: «чтоб победить весь мир, надо победить только себя». Впоследствии хроменькая девочка превратится в Марию Лебядкину, архиерей Тихон лишь промелькнёт на страницах дефинитивного текста «Бесов», загубленный редакторским произволом Каткова, а попытка победить себя приведёт Ставрогина к испытанию «добровольными бременами».

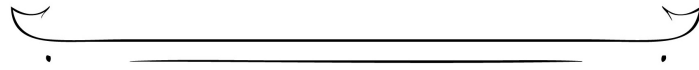
Новые и новые размышления смешивались с идеями двух романов. В январе 1870 года умер Герцен, так много значивший некогда для Достоевского, почти друг, затем — враг. Достоевский много думает о нём. Некоторые его черты он придает персонажу, который в черновиках романа-памфлета называется «Грановским».

В июле 1870 года спор из-за испанской короны вызывает осложнения между Пруссией и Францией. Король Вильгельм идёт на уступки, тогда как Бисмарк ищет

---

<sup>4</sup> Письма, т. II, стр. 257.





casus belli. Им становится знаменитая «эмсская депеша». Французская империя 19 июля 1870 года объявляет войну Пруссии. Россия сохранила нейтралитет — дружественный по отношению к Пруссии — и не позволила Австро-Венгрии выступить в поддержку Наполеона III. Уже 6 августа маршал Мак-Магон был разбит пруссаками при Фрешвиллере, через неделю развернулись кровавые бои под Мецем, которые завершились победой пруссаков. Базен был блокирован. 1 сентября Мольтке окружил французскую армию в 100 тысяч человек под Седаном и загнал её в город, где она жалась под защитой пушек цитадели; император Наполеон III, ни с кем не посоветовавшись, велел поднять белый флаг на главной крепостной башне Седана. На другой день была подписана капитуляция: свыше 80 тысяч вместе с императором попали в плен к пруссакам. Императрица-регентша бежала в Англию, 4 сентября в парижской ратуше сформировалось «правительство национальной обороны», не признанное Европой, а 27 октября маршал Базен капитулировал в Меце, отдав пруссакам мощную крепость, огромные боевые запасы и армию в 173000 человек. Такого позора Франция ещё не знала... 29 октября князь Горчаков возвестил Европе, что Россия больше не считает себя связанной Парижским трактатом 1856 года.

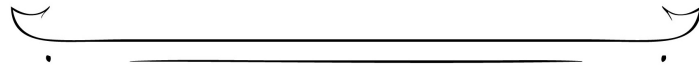
В начале всех этих событий Достоевский занят в основном своим романом-памфлетом: он продвигается с большим трудом. Тетради Достоевского содержат перечень припадков его эпилепсии с июля по октябрь 1870 года, но трудность работы не только в этом. Памфлет не выдерживал напора новых мыслей и впечатлений. В августе 1870 года писатель, как это было раньше с «Преступлением и наказанием» уничтожил первую версию своего антинигилистического романа. Он принял дерзкое решение — контаминировать сенсационное «дело Нечаева» с великой идеологической драмой «Жития». На этом и кончается история собственно «памфлета».

Внезапный крах Наполеона III, этого «победителя при Севастополе», героя скандальных любовных историй и рискованных военных авантур, породил у Достоевского новое отношение к теме сильной личности: Наполеон — фикция. С оглушительным треском рухнула Вторая Империя с её внешним блеском, военной рекламой и деланным величием Цезаря. Эти события не могли не отразиться на творческой истории «Бесов». Они незримо влияют на сюжет в виде мотива «самозванства», бессилия и гнилости под маской силы.\* Начало романа «Бесы» было отправлено из Дрездена в Москву 7 (19) октября 1870 года — через 35 дней после Седана.

Посылая одновременно письмо Каткову, Достоевский пишет о деле Нечаева как материале романа. Однако Нечаева он не копирует («мой Пётр Верховенский может несколько не походить на Нечаева»); к его собственному удивлению, этот

---

\* В рукописи добавление: «Стоило бы задуматься, нет ли в образе Ставрогина скрытых ассоциаций с Наполеоном III...»



персонаж выходит у него «наполовину лицом комическим». Главное же лицо романа — Николай Ставрогин, мрачная и трагическая фигура. «По моему мнению, это и русское и типическое лицо». С ним сопоставляется и на время сводится «святитель, живущий на покое в монастыре» — Тихон Задонский.<sup>5</sup> На другой день написано письмо Аполлону Майкову: «Бесы вышли из русского человека и вошли в стадо свиней, т.е. в Нечаевых и Серно-Соловьевичей и проч. Те потонули или потонут наверное, а исцелившийся человек, из которого вышли бесы, сидит у ног Иисусовых. Так и должно быть...»<sup>6</sup> Здесь особенно важно два места: «потонули или потонут наверное» и «так и должно быть». Достоевский пишет роман-предсказание, сюжет которого опережает события: если А. Серно-Соловьевич, член Интернационала, сошёл с ума и покончил с собой в 1869 году, то Нечаев, бежавший из России после убийства Иванова, оставался ещё на свободе. Россия ещё не могла быть названа «исцелившимся человеком», и Достоевский предрекал исцеление.\*\*

С января 1871 года «Бесы» начинают печататься в «Русском вестнике» Каткова. Там же и одновременно публикуется роман Лескова «На ножах». Достоевский пишет Майкову 18 (30) января 1871 года: «Читаете ли вы роман Лескова в Русском вестнике? Много вранья, много чорт знает чего, точно на луне происходит. Нигилисты искажены до бездельничества, — но зато отдельные типы!» Он восхищается типом нигилистки Ванскок.<sup>7</sup> Но общая картина представляется ему «враньём»\*\*.

Наступил 1871 год. В январе капитулировал Париж.\*\*\* Учредительное собрание в Бордо избрало Тьера главой исполнительной власти и утвердило низложение Наполеона III; 10 мая во Франкфурте Тьер подписал постыдный мир — 5 миллиардов франков контрибуции, Эльзас и Лотарингия стали добычей победителей. А 18 марта Париж восстал против союза французской буржуазии с немцами, и началась героическая эпопея Коммуны. Низвержение Вандомской

<sup>5</sup> Там же, стр. 288-289.

<sup>6</sup> Там же, стр. 291.

\*\* В рукописи смысл финальной фразы абзаца несколько отличается: «Россия далеко ещё не «исцелилась» от революционного движения, а Достоевский предрекал: «потонут наверное». Следует заметить, что политический смысл финального варианта для 1973 года звучит фрондёрски. Далее в рукописи следует абзац: «Не прошло мимо внимания автора «Бесов» издание в 1869 – 1870 годах необычайно жёлчной книги «История одного города». Щедрин раскрыл «трагическую истину русской жизни». Достоевский не оставил никаких отзывов об этой книге, но её влияние сильно проявилось в «Бесах». Наши исследователи всегда подчёркивали полемику против Щедрина в «Бесах»; спрашивается, мог ли Достоевский следовать Щедрину как подражатель? Достоевский полемизировал с Гоголем и Лермонтовым, творчески переосмысливал Пушкина и Гёте. Его полемика с Щедриным, да ещё столь тщательно и полно развитая — знак сильнейшего влияния сатирика, которого Достоевский всегда считал настоящим, «большим художником». Ср. также с отдельной заметкой, сохранённой в папке (АРГН, оп. 2, д. 7, л. 00004): «Я совершенно упустил, когда вышла «История одного города». Нет сомнения, она поразила Д<остоевск>ого. Он добавил ещё одного градоначальника к щедринской галерее. Как город Глухов символизирует всю Россию, так и городишко в «Бесах» — империя в миниатюре...»

<sup>7</sup> Там же, Т. II, стр. 320.

\*\* В рукописи добавление: «Думается, в «Бесах» он полемизировал не только с Щедриным».

\*\*\* В рукописи добавление: «пруссаки вошли в него под марш Вагнера; 18 января в Зеркальной галерее Версаля король Вильгельм был провозглашён императором Германии».

⤿  
—————  
⤿

колонны, введение красного знамени, попытки социальных реформ и, наконец, «майская неделя», горящий Париж, баррикады, кровавая резня и поражение коммунаров — всё это поразило Достоевского. Он отрицательно относился к Коммуне, как и большинство деятелей культуры того времени, не исключая Виктора Гюго; Достоевский верил в клевету буржуазной прессы о терроре коммунаров и сознательном уничтожении ими сокровищ искусства. Знал ли он, что среди героев Коммуны была его давняя любовь — «гражданка Жаклар», Анна Васильевна Корвин-Круковская?\*\*\*\* Впоследствии Достоевский не раз упоминал Коммуну в своих черновых записях. С этого момента он поверил в неизбежную грядущую победу революции в Европе. В победу, которая приведёт к гибели культуры, огромным жертвам и разрушениям: но за этим последует «победа Христа»\*\*\*\*\*.

Между тем, Коммуна была потоплена в крови, Тьер стал президентом Французской республики, король Вильгельм был провозглашён императором Германии, князь Бисмарк стал канцлером Империи, по всей Европе началась травля Интернационала и в особенности Карла Маркса. В 1871 году на русский язык переводится «Капитал». В Англии выходит «Происхождение человека» Чарльза Дарвина, в Германии — «Рождение трагедии из духа музыки» Фридриха Ницше. В Петербурге 1 июля началось слушание дела Нечаева: сам он скрывается за границей. Подробные материалы процесса в газетах используются Достоевским во 2-й и 3-й частях «Бесов». В июле 1871 он покидает Дрезден и через Берлин возвращается Россию. 16 июля в Петербурге у Достоевских рождается сын Фёдор.

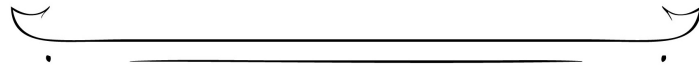
Достоевский застал в России тревожную обстановку. Продолжалось грюндерство, биржевой ажиотаж, погоня за наживой. В 1870 году в России происходили рабочие волнения и стачки, в том числе на строительстве кронштадтских доков, на Невской бумагопрядильной фабрике, на сахарном заводе в Москве. Министерство внутренних дел опубликовало циркуляр об усилении борьбы с рабочим движением — 6 (18) июля 1870 года. Правительство осуществило реформу городского управления. Повсюду говорили о деле Нечаева, об участниках «Народной расправы». Их черты Достоевский придаёт некоторым из «бесов».

Роман печатается в «Русском вестнике», но медленно, а в начале 1872 года происходит известный конфликт Достоевского с Катковым из-за исповеди Ставрогина. Эту ключевую главу было очень трудно заменить или компенсировать её изъятие. По сути дела, Достоевский полностью *не решил* эту головоломную задачу: цельность романа была сильно нарушена. После долгого перерыва завершение романа «Бесы» появилось в журнале уже к концу 1872 года: Сергей Нечаев тем временем

---

\*\*\*\* Папка содержит вырезку журнальной статьи: Воробьева О. Русские женщины на баррикадах Парижа // Журнал не установлен. С. 44-49. (АРГН, оп. 2, д. 7, л. 00009 – 000014.

\*\*\*\*\* В рукописи далее: «Роман «Бесы» рассматривают порой как искажённый отчёт о деле Нечаева, но нельзя забывать, что он возник в контексте франко-прусской войны и Коммуны».



был арестован в Швейцарии и выдан русскому правительству как уголовный преступник.

Не только дело Нечаева, но и франко-прусская война, поражение Франции, толки об Интернационале, рабочее движение в России отразились целым рядом деталей, намёков, подробностей в романе «Бесы». Однако охват социально-исторических явлений у Достоевского оказался гораздо шире, нежели период создания романа. В него вошли личные воспоминания 40-х годов от ревельских впечатлений молодости до общества петрашевцев; каторжане Омска в лице Федьки; быт Твери и чета Барановых (Баранов был тверским губернатором, Достоевский бывал в его доме в 1857 году), петербургские пожары 1862 года, вечер в зале Руадзе и многое другое. Роман оказался нацелен в будущее: за торжеством революционного насилия воспоследует «победа Христа», Россия исцелится... Тема романа — шире конкретного исторического момента (1869-1871), но точка зрения очень сильно окрашена влиянием этого момента. Она изменится в 70-е годы в связи с подъем народничества, страшными экономическими потрясениями в России, усилением революционного террора. Новый подъём русской революции определит новую точку зрения в «Братьях Карамазовых».\*

---

\* Финал статьи в рукописном варианте заканчивается иначе, более политически определенно и «благонадежно»: «Тема романа «Бесы» шире конкретного исторического момента (1869-1871), но авторская точка зрения очень сильно окрашена влиянием этого момента. В какой-то мере в пожаре, пылающем на страницах «Бесов», сказалось и пламя «майской недели» в Париже».

## 4. Генезис Ставрогина

### 4.1. К вопросу о прототипе Ставрогина \*

Николай Ставрогин остается едва ли не самым загадочным из героев Достоевского. Далеко не ясно отношение романиста к этому образу; загадочен генезис образа, давно уже занимающий исследователей творчества Достоевского.

В 20-е годы большой резонанс имела гипотеза Л. П. Гроссмана: прототип Ставрогина — Михаил Бакунин. Тогда же В. Лейкина выдвинула встречную гипотезу, называя прототипом героя другого известного русского революционера — Николая Спешнева. Это мнение было поддержано В. П. Полонским<sup>8</sup>. В итоге оживленной дискуссии Гроссман пришел к компромиссному выводу: «Так же, как Петр Верховенский или Шатов, Ставрогин — сложно воссозданная из разных прообразов фигура. Воплощая Бакунина, его личность, его судьбу, его идеологию, он одновременно отражает и близко знакомую Достоевскому фигуру таинственного и демонического Спешнева»<sup>9</sup>.

Этот вывод получил широкое распространение (вплоть до учебников для средней школы). Между тем публикация черновиков романа «Бесы» в 1935 году разрушила эту гипотезу<sup>10</sup>. В записных тетрадях к «Бесам» имя Бакунина встречается

---

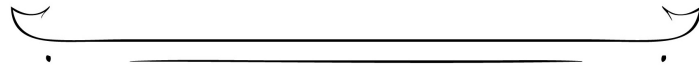
\* В публикации этого раздела мы считаем возможным отступить от декларированного принципа точного соответствия материалов архивного дела и журнальной публикации. Статья «К вопросу о прототипе Ставрогина» была опубликована Р. Г. Назировым в 1976 г. (К вопросу о прототипе Ставрогина // О традициях

и новаторстве в литературе. Межвузовский научный сборник. — Вып. 4. — Уфа, 1976. — С. 128—137). Машинописный текст статьи, озаглавленной «К вопросу о прототипе образа Ставрогина» (АРГН, оп. 2, д. 7, л. 00062-55 – 00062-64) концептуально не отличается от публикации 1976. Второй машинописный вариант статьи под заголовком «Генезис Ставрогина» (АРГН, оп. 2, д. 7, л. 00062-65 – 00062-79), предположительно, представляет собой более ранний вариант подхода к теме, в котором материал, вошедший в итоговую статью занимает только часть места (см. дальше раздел 4.2 настоящей публикации). Кроме того, статья «К вопросу о прототипе Ставрогина» – единственная опубликованная часть планировавшейся монографии, которая была сохранена Назировым в папке с соответствующей маркировкой. По нашему мнению, это означает, что известная статья о Верховенском (Петр Верховенский как эстет // Вопросы литературы. 1979. № 10. С. 231—249.) или недавно впервые опубликованная статья «Легенды о художниках. К постановке проблемы» (Нева. 2012, № 2) воспринимались Назировым как замыслы, оторвавшиеся от общего целого и приобретшие самостоятельное значение. Для нас же это означает, что статья «К вопросу о прототипе Ставрогина» связь с целым в восприятии автора сохранила. Таким образом, текст этого раздела дается по статье, опубликованной в 1976 году и републикованной в 2010 в следующем издании: Назиров, Р. Г. О мифологии и литературе, или Преодоление смерти. Статьи и исследования разных лет. — Уфа: Уфимский полиграфкомбинат, 2010. Значимые различия с двумя машинописными вариантами, а также сопоставления с более короткими заметками, имеющимися в папке даются в редакционных примечаниях.

<sup>8</sup> Лейкина В. Петрашевцы. М., 1924; Полонский В. П. и Гроссман Л. П. Спор о Бакунине и Достоевском. Л., 1926.

<sup>9</sup> Гроссман Л. Творчество Достоевского. М., 1928. С. 281.

<sup>10</sup> Записные тетради Ф. М. Достоевского. Academia, 1935 (далее цитируется в тексте с сокращением «ЗТ»).



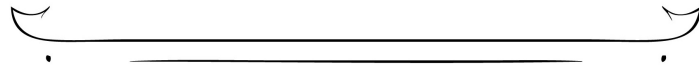
лишь один раз в равнодушно-презрительном контексте, Спешнев не упомянут ни разу, тогда как имя Герцена, например, встречается 12 раз, а будущий Петр Верховенский почти везде назван именем своего прототипа — «Нечаев». Черновики не только не дают оснований связывать генезис Ставрогина с фигурами Бакунина и Спешнева, но и демонстрируют ошибочность некоторых аргументов Гроссмана. Так, при обосновании своей гипотезы «Ставрогин-Бакунин» исследователь уделил большое внимание сцене заушения Ставрогина в романе «Бесы»; эту сцену он счел отражением действительной истории — эпизода с пресловутой пощечиной, которую молодой Бакунин снес от Каткова (не вызвал его на дуэль).

Из черновиков к роману выяснилось, что в начале разработки сюжета Достоевский планировал скандальную сцену обратного характера. Князь (т. е. Ставрогин) бьет Учителя (т. е. Шатова). Затем в связи с переосмыслением центрального образа писатель «перевернул» эту сцену.

Наше литературоведение давно уже не затрагивает эту проблему. Между тем, за рубежом она привлекает внимание. Уже 19 лет назад в Польше появилась книга Станислава Мацкевича «Достоевский»<sup>11</sup>, вызвавшая вполне обоснованную критику в нашей научной печати. Книга сенсационна, Мацкевич стремится показать Достоевского «в домашних туфлях». Однако некоторые соображения этого старого консерватора, хорошо понимающего ушедшую эпоху, могут быть приняты во внимание. В частности, представляется основательной его полемика с концепцией Гроссмана: Бакунин — прототип Ставрогина. «По нашему убеждению, Ставрогин — не Бакунин и не Спешнев, хотя в нем можно найти чуточку Бакунина и гораздо больше от Спешнева, в соответствии с присущим Достоевскому методом соединения человеческих типов. Важнее всего то, что Ставрогин не хочет быть вождем революции, а Верховенский его упрашивает, умоляет, шантажирует, подсовывает ему женщин — делает все, чтобы Ставрогин этим вождем революции был или по крайней мере считался. Именно этот процесс принуждения и упрашивания Ставрогина, чтобы он стал вождем революции, составляет самую суть всей интриги вокруг Ставрогина. Ввиду этого как же неразумно было считать Ставрогина Бакуниным, которого никто не имел необходимости просить, чтобы он возглавил революцию; напротив, когда где-нибудь на европейском горизонте показывалась какая-нибудь революция, Бакунин уже летел туда, чтобы навязать себя в качестве вождя. Бакунин — это была активная революционная сила, kloкочущий революционный мотор, самый шумный, самый инициативный и самый предприимчивый революционер в мире, а Ставрогин сидит изолированный в своей комнате, постоянно гамлетизирует, никого к себе не пускает, и Верховенский пробивается к нему с большими трудностями»<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Mackiewicz St. Dostojewski. Warszawa, PIW. 1957.

<sup>12</sup> Там же. С. 210 – 211.



Далее Мацкевич начинает развивать свои собственные предположения о возможном прототипе Ставрогина. Он вспоминает о великом князе Константине Николаевиче, брате Александра II. Этот «либеральный» отпрыск Романовых породил у некоторых оппозиционеров надежды на династический переворот с конституционным оттенком. Как говорит Мацкевич, в ту эпоху шептались, что Константин был замешан в террористических покушениях на старшего брата и что самые ужасные революционеры имели доступ в Мраморный дворец (его резиденцию). Мацкевич продолжает: «Я не утверждаю, что Достоевский конкретно имел в виду великого князя Константина, но зато решительно настаиваю, что тип Ставрогина, в плане его отношения к революционному заговору, несомненно ближе к типу великого князя Константина, чем Бакунина»<sup>13</sup>.

Промежуточной фигурой при создании образа Ставрогина Мацкевич считает князя Черкезова, имя которого промелькнуло в процессе нечаевцев<sup>14</sup>.

Предположения Мацкевича недостаточно обоснованы, однако весьма симптоматично, что он ищет прототипов Ставрогина в среде аристократии. В этом Мацкевич совершенно прав.\* Ни Бакунин, ни Спешнев не являются прототипами Ставрогина. Обе гипотезы порождены известной инерцией мысли ученых: если «Бесы» — антинигилистический роман, то естественным представляется искать прототипы героев романа в среде революционеров (ведь связь образа Петра Верховенского с исторической фигурой Нечаева общеизвестна). Однако «Бесы» несравненно сложнее обычных антинигилистических романов эпохи; во многом этот роман воплощает замысел «Жития великого грешника», возникший в уме Достоевского еще до нащумевшего дела Нечаева. Ставрогин — одна из вариаций фигуры «великого грешника». Историю его оформления отчасти можно проследить по черновикам «Бесов», которые до сих пор исследованы недостаточно. Наши исследователи 20-х годов правы в одном: у образа Ставрогина действительно были исторические прототипы, как и у целого ряда других фигур романа. Однако

---

<sup>13</sup> Там же. С. 211.

<sup>14</sup> Выражаю свою глубокую благодарность Р.Н. Поддубной (Харьков), обратившей мое внимание на книгу Мацкевича и в частности на его трактовку интересующей нас проблемы.

\* Подробная критика рассуждений польского литературоведа не входит в оба варианта машинописи, сохраненные в папке «Монография о “Бесах”». Однако концептуально она ничего не меняет в исходном тексте, лишь добавляя ему аргументации. В «Генезисе Ставрогина» (АРГН, оп. 2, д. 7, л. 00062-65 – 00062-66) дается более лаконичное указание на Чулкова: «Образ Ставрогина и в черновиках, и в каноническом тексте весьма далёк от Бакунина. Да и осведомлённость Достоевского о знаменитом анархисте не могла быть столь обширной, как предполагал Гроссман (вплоть до равнодушия Бакунина к женщинам). Со временем гипотеза «Ставрогин – Спешнев» приобрела большую популярность. Например, Г. Чулков заявлял: «Нет никаких сомнений в том, что прототипом Ставрогина является Спешнев». А в сноске Чулков походя отметал первую гипотезу: «Сдержанный, молчаливый и строгий Ставрогин не имеет ничего общего с экспансивным и болтливым Бакуниным». Сноска: Георгий Чулков. Как работал Достоевский. СПб, М., 1939, стр. 234. Далее снова идет текст, практически совпадающий (за исключением, может быть, корректуры и отдельных стилистических расхождений) с текстом, хранящимся в составе незавершенной монографии.

⤿

прототипичность в романе Достоевского — понятие условное, о чем автору этих строк уже случалось неоднократно напоминать<sup>15\*</sup>.

Первый набросок сюжета «Бесов» в черновиках имеет заголовок «Зависть». В этом детально развитом плане видную роль играет герой, названный Князем и явно предшествующий образу Ставрогина. «Князь — завистливый, желающий высокого человеческого достоинства даром, гордый без права на то, лицо страдальческое...» («ЗТ», 38).

Далее этот персонаж обозначается инициалами К. А. Б., которые вскоре расшифровываются как «князь А. Б.», поскольку вместо трех букв чаще употребляются обозначения «Князь» или «А. Б.»

«К. А. Б. у него мать, важная барыня и сестра» («ЗТ», 46). «Крупные землевладельцы»... «есть деньги» (там же). «А. Б. завел связь, сгруппу, нечаянно, страстный, гордый, независимый человек» (там же).

«А. Б. блистателен, завистлив, горд, низок и все. *Безо всякого* самообладания своей природой...» («ЗТ», 49).

Под криптонимом «А. Б.» Достоевский скрыл имя и фамилию первоначального прототипа. Вымышленное имя не имело бы смысла зашифровывать. Точно так же писатель зашифровал имя Чернышевского в черновиках к «Идиоту» («жена Ч-го»), о чем говорилось в нашей статье «Герои романа «Идиот» и их прототипы». Позволительно предположить, что писатель имел в виду лицо, еще живущее в период создания романа и занимающее в России видное общественное положение («блистателен», «крупные землевладельцы»). Далее инициалы «А. Б.» исчезают из черновиков, и будущий Ставрогин всюду называется просто Князем. Однако черты характера этого Князя продолжают и развивают первоначальный набросок «князя А. Б.»

«NB. Князя выставить в романе врагом нигилизма и либерализма и высокомерным аристократом» («ЗТ», 89).

«NB. Князь был развратнейший человек и высокомерный аристократ. Он зарекомендовал уже себя, как отчаянный враг освобождения крестьян и притеснитель их...» («ЗТ», 90).

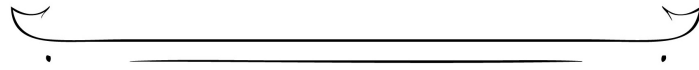
В этих набросках нет ничего общего ни с Бакуниным, ни со Спешневым. Постепенно выясняется, что Князь этих черновиков мыслился Достоевским как реакционно настроенный аристократ. Другие персонажи дважды сравнивают его с Безобразовым («ЗТ», 169, 170). Несомненно, речь идет не об известном экономисте В. П. Безобразове, а о надменном крепостнике Николае Безобразове, одном из

---

<sup>15</sup> См.: Назиров Р. Г. Герои романа «Идиот» и их прототипы // Русская литература. 1970. № 2; того же автора – О прототипах некоторых героев Достоевского // Достоевский. Исследования и материалы. Т. 1. М.; Л., 1974.

\* Ссылка Назирова на свои поздние статьи (фраза о специфике прототипичности) – позднее добавление к докладу.





глашатаев аристократической оппозиции против реформ Александра II. Этот Безобразов в 1862 году выступил с предложением пересмотреть «Положения 19 февраля 1861 года», а в 1863 явился одним из основателей газеты «Весть», которая ставила целью «исправление ошибки 19 февраля 1861 года» — т. е. требовала реставрации крепостного права.

Достоевский был врагом не только нигилистов, но и русской крайне правой оппозиции, которую он называл «боярской партией». Двоякая политическая заостренность его замысла, как правило, игнорировалась исследователями «Бесов». В этот период Достоевский писал Аполлону Майкову, что Салтыков-Щедрин нападает на земство, как и самые ярые крепостники, что «крайняя либеральная партия в высшей степени стакнулась с «Вестью» и не может быть иначе». Писатель защищал реформы Александра II, усматривал совпадение интересов как правых, так и левых противников этих реформ. Об этом говорят записи из черновиков к «Бесам»:

«Нигилисты, дети помещиков» («ЗТ», 110).

«Некоторое время княгиня бредила о боярской партии и сошлась с Нечаевым, ибо нигилисты с боярами сходятся» («ЗТ», 145).

О князе: «Сначала проповедовал против демократов палку» («ЗТ», 159). «Новая форма боярина. Ужасно горд» («ЗТ», 160).

Итак, на ранней стадии разработки образа Ставрогина его предшественник Князь — это реакционер, враг реформ, идущий из ненависти к ним на сговор с нигилистами, как, по мнению Достоевского, «стакнулись» газета «Весть» и «крайняя либеральная партия».

Давно установлено, что прототипом губернатора фон Лембке послужил тверской губернатор граф Баранов, а прототипом губернаторши — графиня Баранова. Эту чету из высшей русской знати Достоевский лично знал в Твери, в 1859\*. Мать Князя в черновиках прямо названа «Смирновой» («ЗТ», 113). Достоевский имел в виду известную Александру Смирнову-Россет.\*\* С прибавлением правого публициста Николая Александровича Безобразова мы получаем имена четырех реальных представителей русской аристократии, втянутых в орбиту творческой фантазии Достоевского. Это дает нам основания искать загадочного «князя А. Б.» в той же среде.

Но как, в каком направлении вести поиски? Аристократы, крупные землевладельцы с инициалами А. Б. довольно многочисленны (например, граф Алексей Бобринский). Тут никакие гадания нам не помогут, ключ к расшифровке криптонима следует искать в «Записных тетрадях». На страницах 79 — 80 этого

---

\* В машинописи «Генезиса Ставрогина» указаны источник: К. Емельянов. Достоевский в Твери. — Сб. «Писатели в Тверской губернии», Калинин, 1941.

\*\* В обоих вариантах машинописи из материалов к монографии дается указание — «Об этом подробно писал М. С. Альтман», — и сноска: Альтман М. С. Этюды о Достоевском. Альманах «Прометей», № 5.

издания мы находим среди набросков к «Бесам» побочную фабулу, озаглавленную «Мысль на лету». Вот ее начало: «В губернский город приезжает фельдмаршал с беременной любовницей. (Прельстить опять мужа). Муж с правилами, самосовершенствование, подкидные дети. Не пленяется, но ровен и любит. Входя в желание обольстить мужа, она обольщается сама...» («ЗТ», 79).

Далее разрабатывается характер «инфернальной» героини, и ее кроткого мужа. Нет необходимости пересказывать эту побочную фабулу. Сам факт типичен для процесса сюжетосложения у Достоевского, который сочинял сразу целый ряд фабул, чтобы потом сжать и сконцентрировать их в одну. Для нас существенно, что любовница фельдмаршала «была на казни Тропмана». Это казнь имела место в Париже в январе 1870 года. В наброске «Мысль на лету» фигурируют и нигилисты. Значит, эта фабула мыслилась писателем как актуальная, злободневная, что для нас весьма важно.

Из «Мысли на лету» в роман «Бесы» вошел только эпизод возвращения беременной жены к всепрощающему мужу. В «Мысли на лету» он назван Учителем — так в «Записных тетрадях» всюду именуется персонаж, которому в «Бесах» соответствует Иван Шатов. В романе Марья Шатова, беременная от Ставрогина, возвращается к Шатову, и он принимает ее восторженно, с любовью, без всяких упреков. Она же не только «обольщается сама», но считает Ставрогина подлецом, а будущего ребенка хочет назвать Иваном в честь мужа<sup>16</sup>.

Итак, Шатов соответствует Учителю из побочной фабулы. Речь идет пока только о совпадении сюжетных функций.

Отметим яркую нравописательность анекдота о фельдмаршале и его любовнице и зададимся вопросом: не могла ли эта фабула явиться отголоском подлинных событий и реальных биографий этой эпохи?

В момент создания фабулы «Мысль на лету» и всего романа «Бесы» только два человека в России носили высший военный чин генерал-фельдмаршала: граф Федор Федорович Берг и князь Александр Иванович Барятинский. Имя его и титул совпадают с «князем А. Б.» из записных тетрадей к «Бесам». Выясняется также, что характер А.И. Барятинского полностью совпадает с характеристикой блистательного, гордого и развратного «князя А. Б.» По нашему мнению, криптоним «А. Б.» следует расшифровывать: князь Александр Барятинский.

## II

---

<sup>16</sup> До каких нелепостей может дойти поверхностное и предубежденное чтение с априорной установкой, показывает книга Джоржа Стейнера «Толстой или Достоевский» (N.Y., 1959): «Когда рождается сын Марьи Шатовой, она называет его Иваном, ибо он — дитя Ставрогина и тайный наследник его царства» (р. 314). Упирая на «Ивана-царевича», Стейнер забыл имя Шатова.

⤿  
\_\_\_\_\_

Сразу же возникает вопрос: каковы возможные источники осведомленности Достоевского о князе Барятинском? Что мог о нем знать писатель?

Оказывается, довольно много. Юность князя отразилась в известной юнкерской поэме Лермонтова «Госпиталь», ходившей по России в рукописных копиях (а Достоевский живо интересовался бесцензурной литературой). В поэме юный Лермонтов осмеивает амурные похождения своего соученика по юнкерской школе, называя его «князь Б., любитель наслаждений» и далее прямо — «Барятинский». Портретность персонажей этой поэмы общеизвестна.

Как известно, блестящий молодой генерал в рассказе молодого Толстого «Набег» прямо списан с А.И. Барятинского, и писатель «даже беспокоился, что тот узнает в нем себя»<sup>17</sup>. Портрет генерала интересен именно своей фактичностью:

«Через несколько минут на крыльцо вышел невысокий, но весьма красивый молодой человек, в сюртуке без эполет, с белым крестом в петличке <...>. В походке, голосе, во всех движениях генерала выказывался человек, который себе очень хорошо знает высокую цену». Далее Толстой описывает фатовское прощание генерала с любовницей накануне набега на горцев. В рукописи «Набега» есть сцена, не вошедшая в канонический текст:

«Генерал въехал в аул; цепи тотчас же усилили, отодвинули, и пули перестали летать.

«Ну что ж, полковник, — сказал он, — пускай их жгут и грабят; я вижу, что им ужасно хочется», — сказал он, улыбаясь.

Голос и выражение его были такие же, с которым он у себя на бале приказал бы накрывать на стол; только слова другие. — Вы не поверите, как эффектен этот контраст небрежности и простоты с воинственной обстановкой».

Отношение Толстого к этой кокетливой жестокости выражено совершенно недвусмысленно. В литературной среде Петербурга могли знать, кто имеется в виду под генералом рассказа «Набег»: значит, мог знать и Достоевский.\*

В августе 1859 года, когда писатель только что переехал из Семипалатинска в Тверь, Барятинский лично возглавил штурм Гуниба и взял в плен имама Шамиля, что положило конец Кавказской войне. За это князь Барятинский сорока пяти лет от роду получил фельдмаршальский жезл (вместе с орденом Андрея Первозванного). Вся русская пресса, печать Европы и Америки прославляла «победителя Шамиля».\* В 1860 году бездарный Ростислав Фадеев, креатура князя Барятинского, опубликовал свою панегирическую книгу «Шестьдесят лет Кавказской войны», за которую фельдмаршал сделал Фадеева генерал-майором. Достоевский насмешливо

---

<sup>17</sup> Арденс Н. Н. Творческий путь Л.Н. Толстого. М., 1962. С. 38.

\* Машинопись из материалов к монографии дает менее подробный анализ толстовского рассказа.

\* В машинописи добавление: «Чернышевский отметил это событие в своем дневнике, приветствуя окончание долгой и кровопролитной войны»

⤿  
\_\_\_\_\_⤿

относился к писаниям Фадеева, как свидетельствует целый ряд упоминаний в записных книжках писателя.\*\*

Во время своих заграничных поездок Достоевский, очевидно, читал эмигрантские издания, запрещенные в России. Вряд ли он оставил без внимания скабрзные памфлеты знаменитого Петра Долгорукова<sup>18</sup>. Этот мироненавистник рассказал между прочим и о том, что князь А. И. Бярятинский еще молодым офицером состоял при цесаревиче (будущем Александре II), имел с последним общую любовницу, Марию Столыпину, которую они делили с завидным согласиём. Между тем, Бярятинский всю жизнь считал Лермонтова «безнравственным человеком»\*\*\*

В пору разгульной петербургской молодости князя Федор Достоевский учился в Инженерном училище, затем стал офицером и вращался в военной среде, которой был хорошо известен кирасир, затем лейб-гусар Бярятинский, друг Жоржа Дантеса, адъютант его высочества цесаревича Александра Николаевича, красавец, игрок, повеса, дуэлист, навлекший однажды неудовольствие императора Николая. Этот блестящий аристократ и военный, гордый, развратный, отличавшийся несомненной личной храбростью, вообще был заметной фигурой своей эпохи. Он описан под своим собственным именем в лукавом рассказе Н. С. Лескова «Голос природы», где также содержатся недвусмысленные указания на женoлюбие фельдмаршала. Получается, что о Бярятинском в разные периоды его жизни писали Лермонтов, Толстой, Лесков. Сам этот факт косвенно свидетельствует, что князь Бярятинский заслужил внимание такого жадного наблюдателя текущей истории нравов, каким был Достоевский. Князь был типичным представителем высшей русской знати.

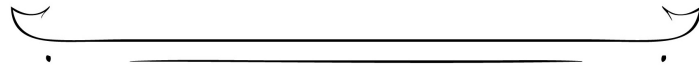
Источники осведомленности Достоевского о нем могли быть весьма многочисленны и разнообразны: наряду с указанными источниками нельзя не учитывать устную хронику Петербурга, всевозможные анекдоты и рассказы о фельдмаршале, который вернулся в столицу империи как раз в 1859 году и был торжественно встречен двором. На Кавказ Бярятинский больше не поехал, а стал царедворцем. Хотя он давно был личным другом Александра II, князь вместе с Орловым-Давыдовым, Николаем Безобразовым (о котором уже говорилось выше) и другими пытался бороться против освобождения крестьян. В своем дневнике под 2 февраля 1861 года князь В. Ф. Одоевский записывает, что Сологуб рассказывал дамам о близкой «эманципации» (освобождении крестьян): «Tout est consommé au-

---

\*\* В «Генезисе Ставрогина» читаем: «Достоевский, видимо знал эту книгу. Во всяком случае, упоминание о Фадееве мы встречаем в черновиках к «"Подростку"». Дальше дается сноска: Литературное наследство, т. 77. Достоевский в работе над романом «Подросток». Наука, М., 1965, стр. 372.

<sup>18</sup> Долгоруков П. В. Петербургские очерки (памфлеты эмигранта). М., 1934.

\*\*\* В машинописи «К вопросу о прототипах образа...» абзац заканчивается так: «Эта грязная история дополняла юнкерскую поэму Лермонтова о "князе Б., любителе наслаждений"»



jourd' hui — on nous exproprio — l'exaspération est a son comble... Барятинские, Орлов-Давыдов носы повесили...»<sup>19\*</sup>

Когда Д. А. Милютин, став военным министром, начал готовить и проводить свою известную реформу, совершенно необходимую для русской армии, фельдмаршал Барятинский (член государственного совета) возглавил так называемую «партию непримиримых», боровшуюся всеми силами против Милютина и проводимой им реформы. Мы знаем о близости Достоевского весной 1865 года с семейством Корвин-Круковских, которых он часто навещал (и даже сделал предложение Анне Васильевне Корвин-Круковской, будущей участнице Парижской Коммуны). Семейство же это состояло в родстве с военным министром Милютиным, который не скрывал своего уничтожающе пренебрежительного отношения к отставному фельдмаршалу. Эхо этой вражды сильно отзывалось в те годы по всем гостиницам Петербурга, и уже по окончательным итогам ее сделаны записи в дневнике профессора Никитенко под 25 марта и 4 апреля 1873 года. Есть все основания предполагать, что у Корвин-Круковских Достоевский также мог слышать о фельдмаршале Барятинском.

Заслуженно забытый потомками, А. И. Барятинский был в то время широко известен. Его фотографический портрет, относящийся еще к сравнительно молодым годам его и приложенный к книге А. И. Зиссермана о князе<sup>20</sup>, изображает стройного офицера с тонкой талией, с очень красивым и холодным лицом. Он был похож на свою мать, урожденную графиню Келлер.<sup>\*\*</sup>

---

<sup>19</sup> Все свершилось сегодня — нас экспроприруют — отчаяние дошло до предела... — и т. д. См.: Лит. наследство. Т. 22 — 24. М., 1935. С. 126.

\* Указания на дневник Одоевского нет в машинописе из материалов к монографии, однако оно опять же лишь добавляет аргументации к уже существующему тексту.

<sup>20</sup> Зиссерман А. И. Фельдмаршал князь А. И. Барятинский. М., 1888.

\*\* В обоих вариантах машинописи опять же нет описания фотографической карточки князя Барятинского, только описание его внешности. Зато в «Генезисе Ставрогина» дается обширный экскурс в биографию Барятинского: «Отпрыск древнего рода, рюрикович, сын бывшего русского посланника в Мюнхене... Барятинским принадлежали обширные поместья в Курской губернии, перешедшие в их род из секвестрированных имений «Ивана Степановича Мазепы»; в 1825 г. они ещё купили у князя Любомирского город Дубно и создали там «заповедное имение» (майорат), где в середине XIX века насчитывалось 16 тысяч душ крепостных. Это были «крупные землевладельцы».

Отец и мать фельдмаршала принадлежали к личным друзьям Александра I. Князь Иван Иванович умер в 1825 г., и царь на своём последнем пути в Таганрог посетил Ивановское, блестящую курскую усадьбу Барятинских, чтобы выразить своё соболезнование вдове и сиротам. Так как вдова хворала, царя на подъезде своего дворца встретил старший в роду — десятилетний князь Александр Иванович.

По окончании траура семейство переехало в Петербург, и в 1830 г. юный князь поступил в петергофскую школу гвардейских подпрапорщиков. Там он шёл годом раньше Лермонтова, предавался всем безумствам золотой молодёжи, весьма слабо успевал в науках и не смог окончить курса по первому разряду, чтобы выйти в кавалергарды. Поэтому в 1833 ему пришлось поступить в Гатчинский кирасирский (тогда армейский) полк. Юный корнет продолжал безумствовать: кутил, играл, стрелялся на дуэлях и прославился успехами у женщин. Возможно, именно дуэли и романы князя навлекли неудовольствие Николая I, о котором говорят даже официальные биографии Барятинского. Стремясь поправить свою репутацию, князь весной 1835 г. испросил «командировку» на Кавказ. В одном из боёв он был опасно ранен и по возвращении в Петербург награждён золотой саблей с надписью «за храбрость». 1 января 1836 г. император назначил корнета Барятинского в свиту цесаревича (будущего

### III

Князь Барятинский, в молодости известный кутила, повеса и развратник, сделавший затем головокругительную карьеру, известный реакционер и враг либеральных реформ, противник освобождения крестьян — это и есть, по нашему убеждению, «князь А. Б.»; это о нем говорит Достоевский в цитированных выше характеристиках: «гордый без права на то», «блистательный, завистливый, низкий», «развратнейший человек», «высокомерной аристократ», «отчаянный враг освобождения крестьян».

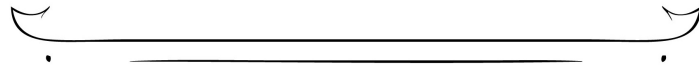
Мы считаем, что Достоевский в начале разработки образа Князя (будущего Ставрогина) ориентировался на характер князя А. И. Барятинского вне его биографической конкретности. Его интересовал не покоритель Кавказа, а яркий социальный тип развратного и блистательного аристократа, гордого красавца, человека с крайне реакционными политическими взглядами и, несомненно, внутренне ущербного. В Барятинском погибли задатки действительно крупной личности, современники сходились в оценке его ума, культуры, больших и разнообразных способностей. Все это ушло на интриги Зимнего дворца. В конце жизни Барятинский очень скучал: слава, безделье, пресыщение, хандра. Только частные детали биографии Барятинского вошли в окончательный текст романа «Бесы». Это ранняя смерть генерала Ставрогина (отец Барятинского умер, когда мальчику было десять лет); руссоистское воспитание героя (мальчиком Барятинский сам пахал землю при помощи специально сделанного миниатюрного плуга); неожиданный перелом характера Николая Ставрогина в Петербурге и его буйные кутежи (Барятинский имел большой успех у женщин, отличался дерзкими проказами, за одну из которых поплатился арестом на пять или шесть месяцев, угодил в какую-то таинственную историю, о которой не хотят говорить биографы, но которая вызвала его отправку на Кавказ, в действующую армию); дружба Ставрогина с различными незаурядными людьми (Барятинский дружил с египтологом Гульяновым, с юным Иосифом Виельгорским, который был также и другом Гоголя); путешествия Ставрогина и слушание лекций знаменитых европейских ученых (точное соответствие биографии Барятинского).

---

Александра II).

Аристократ, богач, красавец, великосветский донжуан, князь Барятинский на всю жизнь сохранил ненависть к Лермонтову за его «Гошпиталь» и называл поэта «безнравственным человеком»; зато другом князя был Жорж Дантес, убийца Пушкина. Два года Барятинский провёл в заграничном отпуске, так как черкесская пуля сидела у него в боку, летом 1838 г. вернулся в Россию, был переведён в лейб-гусары с оставлением при наследнике, а в 1839 стал адъютантом его высочества.

Далее новые отличия на Кавказе снискали ему чин флигель-адъютанта самого императора и командование полком; с 1853 г. он уже начальник главного штаба на Кавказе, генерал-лейтенант. В 1856 г. новый император, друг князя Барятинского, назначает его наместником Кавказа. Князь просит к себе начальником штаба культурнейшего из русских генералов Д. А. Милютину. С помощью Милютана и Евдокимова князь довершает завоевание Кавказа и становится фельдмаршалом. Он приезжает в Петербург в ореоле славы — через два месяца после возвращения бывшего каторжника Достоевского» (АРГН, оп. 2, д. 7, л. 00062-72 – 00062-73).



Однако Ставрогин отличается не только от Бярытинского, но и от К. А. Б. из черновигов. Достоевский не строил образ по преимуществу на основе реального прототипа: ему нужно было сгущать и усиливать реальные черты\*, он считал, что в жизни Подколесины существуют «в разжиженном состоянии». Средства усиления романист искал в предшествующей литературе. При создании образа Ставрогина он использовал запас своих житейских впечатлений и литературные заимствования самого неожиданного характера. Он придал Ставрогину ряд утрированных черт Печорина из «Героя нашего времени», а одна из сцен романа «Бесы» содержит парафразу сцены Фауста и Маргариты в тюрьме (это первым обнаружил Вячеслав Иванов). Нами недавно было выдвинуто предположение, что сцену дуэли Ставрогина и Гаганова и вообще мотив «бесплодного всемогущества» Ставрогина следует рассматривать в связи с «Героем нашего времени» Лермонтова и с «Шагренево́й кожей» Бальзака<sup>21\*</sup>. Но зерном центрального образа романа, первым истоком творческой разработки Ставрогина явился тот «князь А. Б.», который был еще относительно близок к реальному историческому прототипу — А. И. Бярытинскому.

Город, в котором происходит действие «Бесов», — это не просто Тверь, какой ее знал Достоевский (сходство с Тверью несомненное), а Россия в миниатюре. Автор ввел в роман обширные воспоминания о знаменитом вечере в петербургском зале Руадзе (1862), о петербургских пожарах 1862 года. Во многих персонажах губернской драмы Достоевский сконцентрировал целую портретную галерею русской аристократии. Это не картина русской провинции, а символический русский город, представляющий собой Россию.

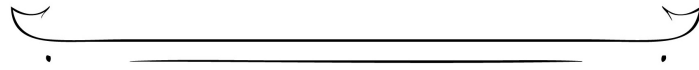
---

\* Ср. сохраненные заметки об особенностях прототипической связи персонажей и исторических личностей в текстах Достоевского: «В записных тетрадях к «Бесам» говорится о появлении Нечаева в стиле Хлестакова.

Это великолепное указание. Верховенский — типичный самозванец, ему придаётся окружающими значение, которое не соответствует всей его личности. Здесь опять образ строится из исторического прототипа и литературного образа (Нечаев + Хлестаков). Князь Валковский = Газин + виконт Вальмон» (АРГН, оп. 2, д. 7, л. 00062-41); «Прототипы у Достоевского имеют чисто вспомогательное значение. Ставрогин — предатель гуманизма, экспериментатор... Оголтельный рационализм должен подчиниться контролю гуманизма. Цель жизни — жизнь, а не познание ЛЮБОЙ ЦЕНОЙ. А потому — смерть предателям человечества!» (АРГН, оп. 2, д. 7, л. 00062-42).

<sup>21</sup> Romain Nazirow. Trois duels (Balzac, Lermontov, Dostoievski) // Dostoievski, éd. de l'Herne. P., 1973. P. 279 — 287.

\* Очевидно, что это более развернутое, чем в машинописи из материалов к монографии, сопоставление написано после публикации статьи о дуэлях у Лермонтова, Бальзака и Достоевского. Однако саму эту статью Назиров счел нужным включить в состав монографии (см. раздел «Лермонтов в контексте русского романа», а также пятый раздел настоящей публикации), что, на наш взгляд, делает вполне органичным обращение к вариации статьи о генезисе Ставрогина, опубликованной в 1976 году. В «Генезисе Ставрогина» указание на сложную прототипическую и историческую связь Ставрогина и Бярытинского звучит проще: «На наш взгляд, здесь к отдельным сведениям о молодости князя Бярытинского романист присоединил, несколько усилив их, детали, заимствованные из скандальной хроники николаевского Петербурга и прямо-таки совпадающие с «Княгиней Лиговской» Лермонтова (задавленные рысачами люди, оскорбление дамы из хорошего общества). Сразу же отметим, что Достоевский не мог знать этого романа, опубликованного Висковатым только в 1882 г., но ведь действие «Княгини Лиговской» приходится на те самые годы, когда кондуктор Достоевский сам жил в военной среде и лично наблюдал быт петербургского офицерства» (АРГН, оп. 2, д. 7, л. 00062-75).



Николай Ставрогин подчиняется тому же новаторскому принципу Достоевского — принципу реалистической символизации. Видимо, этот характер создавался автором на основе нескольких прототипов, в числе которых не было однако Бакунина. Остается загадкой «доля» Спешнева в составе образа. Его прототипами были представители высшей аристократии, подобные Барятинскому и Николаю Безобразову. Сочетание подлинной истории заговоров в Петровской Земледельческой Академии с типом разложившегося аристократа представляется на первый взгляд совершенно неслыханной дерзостью, вопиющим вызовом правдоподобию. Однако в мире романа Достоевский сумел установить органическое единство, воссоздать внутреннюю логику развития антинародного барства к беспринципному терроризму — логику презрения к людям. Если Достоевский и погрешил против конкретных фактов (впрочем, он и не претендовал на точное изображение дела Нечаева), то он оказался верен истине в разоблачении мелкобуржуазного, анархо-индивидуалистического «революционализма». Дерзость новатора, посмеявшегося связать несоединимое, привела к удаче. Несмотря на огромный ущерб, причиненный роману «Бесы» редактурой Каткова, книга оказалась одним из сильнейших произведений Достоевского.

## 4.2. [Всеволод Крестовский и Николай Всеволодович Ставрогин]\*

В окончательном тексте романа «Бесы» писатель далеко отошёл от первоначальной фигуры «князя А. Б.», холодно-циничного и блистательного аристократа. Сама предыстория Ставрогина с его «трусобными» приключениями не имеет никаких соответствий в биографии князя Барятинского, который всегда вращался в высших сферах русского общества. По нашему мнению, в ходе разработки образа главного героя князя Барятинского вытеснил другой прототип, близко знакомый Достоевскому по его петербургской жизни в начале 60-х годов.

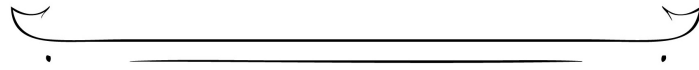
Вдумчивый исследователь творчества Достоевского М. С. Альтман утверждает, что писатель очень часто давал своим героям имена их прототипов<sup>22</sup>. Если ещё вспомнить о таких предполагаемых (с большой степенью достоверности) парах прототипов и героев, как Лыжин и Лужин, Каракозов и Карамазов, то можно

---

\* Заголовок дан нами. Публикуемый фрагмент представляет собой окончание машинописи статьи «Генезис Ставрогина» (АРГН, оп. 2, д. 7, л. 00062-75 – 00062-79), первая часть которой концептуально дублирует работу «К вопросу о прототипе Ставрогина». Видимо, первоначальный замысел и воплощение статьи были шире, затем Назиров подробно разработал и отделал первую половину статьи, оставив вторую «до лучших времен». В то же время машинопись обычно служит у Назирова знаком высокой готовности текста, что и дает возможность его публикации как полноценной главы реконструируемой монографии.

<sup>22</sup> М. С. Альтман. Этюды по Достоевскому. – Известия АН СССР. Серия литературы и языка. Том XXII. Выпуск 6. М., 1968.





сделать вывод, что Достоевский вообще был склонен давать в романах ономастические указания на подлинных людей, чьи характеры и судьбы послужили материалом для его образотворчества. Фамилии тут играют не последнюю роль. С этой точки зрения нас интересует Николай Всеволодович Ставрогин.

Фамилия героя явным образом нерусская, хотя и с русским окончанием (как Онегин). Давно уж не секрет, от какого слова она образована. Ещё Вячеслав Иванов заметил, что Ставрогин происходит от греческого слова «ставрос» — крест. Он сделал из этого вывод об особом религиозно-мистическом значении образа Ставрогина. В целом этот вывод представляется нам надуманным.

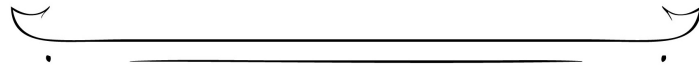
На мой взгляд, «Николай Всеволодович Ставрогин» представляет собой тщательную зашифровку имени одного из друзей Достоевского — поэта и романиста Всеволода Крестовского. При распространённости классического образования в России того времени и знании греческого языка всеми культурными людьми «Ставровский» было бы слишком прозрачно. Имя — шифр главного героя «Бесов» скрывает, но сохраняет в скрытом виде и имя, и фамилию Крестовского.

Дружба Достоевского с Крестовским, короткая, но довольно близкая, до сего дня не привлекала особого внимания биографов великого романиста. Между тем, мы знаем о ней довольно много.

В начале их знакомства Достоевский относился к Крестовскому с восхищением, близким к обожанию. Это объясняется тем, что сочетание внешней красоты и одарённости всегда производило на Достоевского сильнейшее впечатление и притягивало его к людям, наделённым такими качествами. Иван Шидловский, самый большой друг юности Достоевского, был очень талантлив и красив собой. Познакомившись с И. С. Тургеневым, молодой Достоевский писал брату Михаилу 16 ноября 1845 года: «На днях воротился из Парижа поэт Тургенев... и с первого раза привязался ко мне такую привязанностью, такую дружбой, что Белинский объясняет её тем, что Тургенев влюбился в меня. Но, брат, что это за человек? Я тоже едва ль не влюбился в него. Поэт, талант, аристократ, красавец, богач, умён, образован...» и т. д.

Известны необычайно тесные отношения Достоевского со Спешневым, которого писатель даже называл «своим Мефистофелем». Спешнев был необыкновенно хорош собой.

Мужественной красотой отличался и барон Врангель, с которым Достоевский дружил в Семипалатинске, и Аполлон Григорьев, и Николай Помяловский, о котором Достоевский навсегда сохранил самые тёплые воспоминания. Наконец, последний друг его — Владимир Соловьёв с его внешностью молодого Христа кисти Аннибала Каррачи... Нужно признать, что Достоевский был чувствителен не только к женской, но и к мужской красоте.



Всеволод Крестовский был красив. Может быть, отчасти поэтому Достоевский при первом знакомстве столь преувеличенно оценил его дарование. Он познакомился с Крестовским в 1860 г., на одном из вторников Александра Милюкова, который вспоминает об этом: «Постоянным моим посетителем был известный романист Всеволод Владимирович Крестовский, тогда только что оставивший университет и начинавший свою деятельность лирическими стихотворениями <...> Однажды он в присутствии Достоевского прочёл небольшую пьесу «Солимская Гетера», сходную по сюжету с известной картиной Семирадского «Грешница». Фёдор Михайлович, выслушав это стихотворение, отнёсся к автору с самым тёплым сочувствием и после того не раз просил Крестовского повторять его. Ещё с большим участием любил он слушать его поэтические эскизы, связанные в одну небольшую лирическую поэму, под общим названием «Весенние ночи»...»<sup>23</sup>

В письме от 3 мая 1860 г. Александре Ивановне Шуберт, в которую он был, по-видимому, слегка влюблён, Достоевский рассказывает литературные новости и говорит о Крестовском: «Милый, благородный мальчик! Он мне так нравится (всё более и более) что хочу, когда-нибудь, на попойке выпить с ним на ты...»<sup>24</sup>

Это, конечно, бравада для женщины: «как-нибудь на попойке». Но отношение к Крестовскому выражено весьма ясно. «Солимская гетера» вышла в первом номере «Времени» за 1861 год. В том же году появился рассказ Крестовского «Погибшее, но милое созданье» (тоже во «Времени»). Крестовский становится постоянным участником кружка Достоевского. Все современники отмечают его фатовство, легкомыслие и чрезвычайную склонность к дешёвым любовным приключениям. Его поэзия быстро утрачивает радикальный оттенок (Крестовский был университетским товарищем Д. И. Писарева, одно время был близок с Помяловским и разыгрывал отчаянного либерала); в лирике его полностью возобладала эротическая тематика.

Но особенную окраску фигуре Крестовского придал сенсационный успех его бульварного романа «Петербургские трущобы», открывший русским читателям мир нищеты, проституции и преступления. В глазах читателей Крестовский предстал бесстрашным исследователем трущоб, таким принцем Герольдштейнским из Эжена Сю, спускающимся с высот светской жизни в пучину порока. И действительно, Крестовский с помощью знаменитого Путилина и полицейского пристава Галатова побывал в таких притонах, куда опасно было даже показываться постороннему человеку. Его, конечно, оберегали друзья-полицейские, но для читателя Крестовский был героем, Колумбом «Вяземской лавры», аристократом на дне жизни, подобно Орфею, нисходящему в ад.

Видимо, роман «Петербургские трущобы» и легенда о Крестовском произвели определённое впечатление на Достоевского. Этот роман начал выходить в

<sup>23</sup> А. Милюков. Литературные встречи и знакомства. СПб., 1890, стр. 238.

<sup>24</sup> Ф. М. Достоевский. Письма, т. 1, стр. 294.

⤿  
⤿

«Отечественных записках» в 1864 г. (закончен печатанием в 1867), а уже в 1866 некоторый отзвук его замечается в «Преступлении и наказании». Там появляется фигура Свидригайлова, который чуть ли не хвастает тем, что ему случилось ночевать в Вяземской лавре.

Достоевский знал, что Крестовский происходит из хорошей дворянской фамилии, что он пользуется большим успехом у женщин и не брезгует самым тёмным развратом. В соединении с легендой о скитаниях Крестовского по трущобам Петербурга это дало образ аристократа, утонченного развратника, находящего наслаждение в грязи, подобно князю Валковскому и Свидригайлову. Эту линию в романах Достоевского можно определить как *тему маркиза де-Сада*. Но теперь она получила новый материал и соединилась с темой аристократизма: ведь князь Валковский мошенник, а Свидригайлов шулер; современный маркиз де-Сад должен быть по внешности безукоризненно аристократичен.

Самое же интересное — в творческой фантазии Достоевского произошло некое слияние Крестовского с его героем из «Петербургских трущоб», с блистательным графом Каллашем, который, подобно Максиму дю Трай у Бальзака, является соединительным звеном между каторгой и высшим светом. Став модным писателем, Крестовский начал приобретать аристократическую холодность и напускную загадочность<sup>25</sup>. Он сам поддерживал обывательскую легенду о своих приключениях; кое-что из этого упрочилось в умах современников.

Об оценке романа «Петербургские трущобы» Достоевским косвенно свидетельствует тот факт, что знаменитая глава «Ерши» из этого романа первоначально была напечатана в журнале Достоевского «Эпоха», 1864, № 1. Несомненно, «трущобная тематика» интересовала Достоевского. Можно говорить о некотором влиянии личности Крестовского и его романа на образ Ставрогина в «Бесах».

Окончательное оформление образа происходило под сильнейшим воздействием романа Лермонтова «Герой нашего времени». Ещё Янко Лаврин объявил Печорина прямым предшественником Ставрогина<sup>26</sup>. Советский исследователь Чирков довольно подробно рассмотрел связь этих двух образов<sup>27</sup>. Экспериментаторство Печорина, увлекающего княжну Мери, а потом признающего ей в неспособности полюбить, отразилось в романе Ставрогина с Лизой.

---

<sup>25</sup> И. К. Маркузе. Воспоминания о Крестовском. «Исторический» вестник», 1900, № 3.

<sup>26</sup> Janko Lavrin. From Pushkin to Mayakovsky. London, 1948, pp. 84-85.

<sup>27</sup> Н. М. Чирков. О стиле Достоевского. М., 1967, стр. 177-182.

### 4.3. Три дуэли (Бальзак, Лермонтов, Достоевский)\*

#### Три дуэли\*\*

В европейской литературе XVIII века конфликт героя с социальной средой нередко выливается в прямое столкновение с оружием в руках, принимая форму поединка. От руки кузена Клариссы погибает обаятельно-циничный Ловлас, а шпага Дансени прерывает триумфы язвительного де Вальмона. Романисты эпохи Просвещения таким образом зачастую наказывают порок. Но в эпоху романтизма герой-индивидуалисты в этих дуэлях на бумаге начинают всё чаще одерживать свои символические победы: не потому, что выразители общественного мнения разучились фехтовать, а потому, что защищаемая ими мораль вызывает всё растущее презрение авторов и читателей. Возникает образ «непобедимого героя», которого не в силах победить никто и ничто кроме его собственной, им самим избранной судьбы. Одна из разновидностей этого типа — Дон Жуан, во всех его вариантах от Байрона до Бодлера. В стихотворении последнего «Дон Жуан в аду» (первоначально — «Нераскаянны») герой даже после смерти не признаёт себя побеждённым.

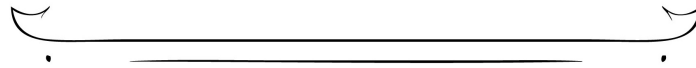
Вопреки своей «непобедимости», романтический герой-индивидуалист всегда в конце концов терпит катастрофу. Однако она никогда не является следствием превосходства социальной среды над героем или превосходства его антагониста. Катастрофа с необходимостью следует из первичного противоположения характера героя, считающего высшим благом свободу, и всеобщих условий человеческого существования, которые представляются романтикам как фатальная сила. Эта сила и сокрушает героя после всех его блистательных побед над окружающими людьми. Тем самым разъясняется бесплодность самого высокого личного превосходства в борьбе с судьбой: герой не знает себе равных среди людей, но судьба превыше его сил и возможностей, его титанизма.

---

\* АРГН, оп. 2, д. 7, л. 00062-80 – 00062-86. Статья «Три дуэли», впервые опубликованная во Франции (Trois duels (Balzac, Lermontov, Dostoievski) // Cahier de L'Herne — Dostoievski. Paris, 1973. P. 279—287) и до сих пор остающаяся малодоступной отечественному читателю, видимо, предшествует замыслу монографии о «Бесах». Об этом свидетельствует сугубо утилитарное отношение к ней автора, безжалостно вырезавшего лучшую ее часть, чтобы вставить в раздел о Лермонтове, а также отсутствие ее в итоговых планах монографии. Очевидно, предполагалось «растворение» этого материала в теле книги. Об этом свидетельствует следующая заметка, где «Три дуэли» названа в числе других работ, предшествующих или входящих в состав труда о генезисе образа Ставрогина: «К вопросу о прототипе образа Ставрогина. (Начата работа 1 июня 1973) <...> Сделано: «Отношение Д<остоевск>ого к социализму», «Три дуэли», «К вопросу о прототипе Ставрогина», «Автор и литературная традиция», «Метафоричность романских сюжетов», программа спецкурса «Реализм Д<остоевск>ого». В отличие от «Преступления и наказания» роман «Бесы» в целом есть произведение романтическое (?). Подумать!» (АРГН, оп. 2, д. 7, л. 00062-40).

Мы публикуем ее по оставшимся листам машинописи. Заголовок раздела представляет собой перевод опубликованной во Франции статьи Назирова.

\*\* Зачеркнут подзаголовок: «Мотив предреши́нной дуэли у Бальзака, Лермонтова и Достоевского»



Тема «бесплодного всемогущества» реализуется в ряде произведений, где герой побеждает врага в поединке, но затем погибает, побеждённый судьбой. Дуэли в таких произведениях отмечены печатью предреши́нности, фатального всемогущества героя, что резко отличает эти мрачно-возвышенные картины от заливчатских фехтовальных гасконад д`Артаньяна или известной дуэли без конца и смысла в повести Джозефа Конрада «Дуэль».

Среди всех мстителей и благородных безумцев романтизма, искателей абсолюта и охотников на Белого Кита особняком стоит фигура сомневающегося вопрошателя тайны, который не знает применения своим силам. Этот вариант темы «бесплодного всемогущества» образует один из пунктов перехода романтической традиции в реализм, подобно теме «маленького человека».\*

<...>

В перевёрнутом виде Достоевский повторяет мотив предреши́нной дуэли, выражающий всемогущество героя. Здесь сказался полемизм искусства Достоевского: он оспаривал своих литературных предшественников, развивая их темы. Рафаэль обладал талисманом; Печорин, как психолог-экспериментатор, играл сердцами людей. А Ставрогин? Стоит ему пожелать, и его желания исполняются как бы автоматически. Мы говорим «как бы» — ведь Достоевский даёт реалистическую мотивировку.

Гаганов не мог попасть в Ставрогина — «руки дрожали» от бешенства. Верховенский, связывая план заговора с «Иваном — Царевичем», выполняет все его желания не хуже шагреновой кожи. Не успевает герой пожелать смерти Хромоножки, как Фёдка Каторжник угадывает почти бессознательный импульс этой демонической психики. «Необыкновенная способность к преступлению» делает Ставрогина пассивным излучателем преступных импульсов, которые реализуются другими. Идея «сама» находит ножи, как в «Братьях Карамазовых» она найдёт чугунное пресс-папье. Вот почему Ставрогин всемогущ.

Но это — бесплодное всемогущество. Не способный ни к любви, ни к ненависти, ни к бунту, ни к раскаянию, Ставрогин предстаёт перед нами как живой мертвец, как гроб повапленный. Во II части «Бесов» (гл. 1, IV) о нём говорится: «решительно он походил на бездушную восковую фигуру»; Бальзак сравнил Рафаэля с восковым Иисусом. В последнем письме к Даше Ставрогин сам раскрывает «великую скуку» (выражение Ницше) своей души: «Я пробовал везде мою силу... она оказывалось беспредельною <...> Но к чему приложить эту силу — вот чего никогда не видел, не вижу и теперь».

---

\* На середине слова «абсолют» кончается лист машинописи и начинается следующий (АРГН, оп. 2, д. 7, л. 00056), отнесенный вместе с еще несколькими во вставку к главе «Лермонтов в контексте русского романа». В «Трёх дуэлях», таким образом, волей автора образуется обширная (пять машинописных листов) лакуна. Далее мы публикуем отрывок «Три дуэли» с того места, где начинается недублированный в других материалах папки текст — пятый абзац страницы 9 по внутренней нумерации— и до конца машинописи (АРГН, оп. 2, д. 7, л. 00062-81 — 00062-86).

⤿

Неспособность желать — результат отсутствия великой цели, результат «беспочвенности» Ставрогина. Достоевский считал отрыв от почвы главным свойством русского «культурного слоя». Духовный распад аристократии показан в «Бесах» как причина нигилизма: Шатов и Кириллов — эманации Ставрогина, Пётр Верховенский — его двойник, а в черновиках к роману встречаются такие кровавые формулировки, как «Нигилисты, дети помещиков»<sup>28</sup>.

Если у Бальзака и Лермонтова трагедия бесплодного всемогущества связана с объективной невозможностью великой цели, с проклятой эпохой «безвременья» (для французского аристократа эпохи Реставрации история кончилась, для русского дворянина после 14 декабря 1825 г. история остановилась), то у Достоевского с огромной силой выступает идея личной вины героя. Не только жертва воспитания, среды, эпохи — Ставругин виноват в том, что не может найти большой цели. Эстетизм Ставрогина мешает ему покаяться в надругательстве над Матрёшей или «мужицким трудом добыть бога», по совету Шатова. Барский эстетизм, изысканная извращённость аристократа понимаются Достоевским как величайшая вина. Проклятие дворянской скуки, равнодушие к подлинно человеческой жизни тяготеют над Ставругиным, как *taedium vitae* последних римлян, как извращённая мизантропия маркиса де Сада, как смертельная пресыщенность всех разлагающихся обществ в мировой истории.

Достоевский создаёт «Бесы» через 30 лет после романа Лермонтова; за этот срок русское дворянство исчерпало свои прогрессивные возможности. Внутреннее благородство Печорина стала историческим анахронизмом, аристократ-отщепенец приобрёл новые, порой ужасающе-низменные черты. Достоевский используя литературный прообраз из «Героя нашего времени», проявляет исключительное чувство эпохи и беспощадную трезвость великого реалиста. Его понимание темы возвращает нас к «Человеческой комедии» и её персонажам.

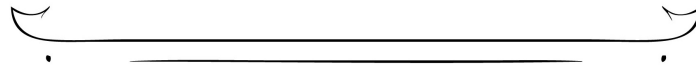
Дело в том, что мистический туман, окутывающий фигуру Ставрогина, позволяет читателю почувствовать «второй смысл» его судьбы. Эта фантастическая двойственность героя Достоевского словно бы намекает на бальзаковский мотив «сделки с судьбой», договора. Всемогущество Ставрогина тогда может быть понято, как результат договора с метафизическим Злом, которому он продал душу. Он обрёл всемогущество, но жизнь сразу стала для него бессмысленной.

В этом плане роман Достоевского «Бесы» ближе к «Шагреневой коже» Бальзака, чем к роману Лермонтова. Но это понимание «Бесов» является в известном смысле дилетантским и допускает определённую вольность интерпретации, отходящую от строго научного метода.

Достоевский видит спасение в воссоединении мыслящей личности с народом, ибо народ переживёт любую катастрофу. Неспособность Ставрогина к выбору

---

<sup>28</sup> Записные тетради, стр. 110.



обрекает его на гибель. Бесплодное всемогущество (крайний аморализм как основание свободы) убивает Ставрогина, как прежде — Рафаэля и Печорина.

Рафаэль боится желать, так как платит жизнью за исполнение желаний, а они не стоят этой цели.

Печорин устаёт желать, так как осознаёт бесполезность своих желаний и их пагубность для людей.

Ставрогин, утративший родину, бога и смысл жизни (всё это у Достоевского почти синонимы), не способен желать. Вернуться к людям ему препятствует «некрасивость» правды, страх перед возможным смехом толпы, которую он так презирает (извечный психологический дуализм тиранов).

В трёх замечательных образов аристократов-отщепенцев раскрывается тема бесплодного всемогущества, нашедшая у Бальзака, Лермонтова и Достоевского конкретно-историческую интерпретацию, но порождённая ещё романтико-философской литературой. В сюжетах всех трёх романов раскрытию этой темы служит мотив предreshённой дуэли, обнаруживающий преемственную связь творчества трёх великих писателей XIX века.

#### 4.4. Загадка демонизма Ставрогина

##### Загадка «демонизма» Ставрогина\*

Почему он так притягивает людей?

Обаяние силы. Лиза поражена размахом его исканий, тайной мощью природы...

##### Фантом силы.

Сила без цели — слабость. Цель же отвергнута средствами. Моральный эстетизм убил в нём стремление к счастью.

Даша любит в нем калеку.

Дегуманизированный эстетизм = фашизм. Эксперимент как самоцель.

«Необыкновенная способность к преступлениям».

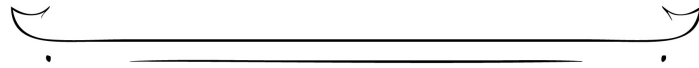
Нарцизм — необходимое качество вождя. Пётр Верховенский угадал в Ставрогине нарцизм, не понимая, что это — последние судороги мощной жизни, вытекшей из жил.

Сила без цели убивает себя. Чем сила непомернее, тем вернее убивает себя.

Меньше силы, но больше цели! Ядро сознания — целеполагание. [последняя фраза явно вписана позже другой ручкой]

---

\* Этот отдельный отрывок (АРГН, оп. 2, д. 7, л. 00062-43) содержательно соотносится со многими фрагментами монографии. Однако его своеобразный стиль (отчасти напоминающий тексты В. Б. Шкловского) и широта обобщения дают нам возможность выделить из общего ряда небольших заметок, которые мы обычно помещаем в редакционные примечания.



Смертью Шатова он покупает себе Лизу, но не находит в обладании ею никакого счастья.

Легенда Волынского об импотенции Ставр<огина> – вздор.

Он её растлил, безрадостно «испортил»...

Нет наслаждения, если техническая виртуозность секса вытеснила любовь и способность радоваться её радости.

Он смотрит на Лизу как на инструмент. Княжна Мери.

Все люди – подопытные кролики, инструменты.

Но с инструментами нельзя жить.

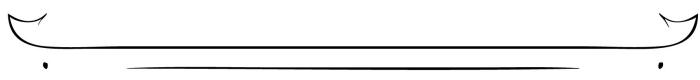
Тихон – человек. Но он пожалел Ставрогина: это смертельное оскорбление.

Ставрогин ищет человека больше себя: Кириллов? Псих. Тихон? Иезуит. Лиза? Не сильна, кидается на шею. Раз ч<елове>ка нет – нет и связи с жизнью.\*

---

\* После последней фразы в рукописи помещен схематический рисунок петли и креста.





# Приложение 1.

## Письмо Р. Г. Назирова Б. О. Корману\*

Дорогой Борис Ошерович!

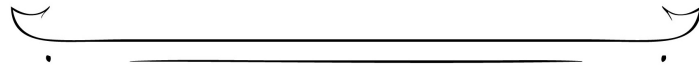
Ваше письмо тронуло меня своей серьёзностью, которую я дерзаю расценивать как известную степень уважения, и нелюбезностью критику, которую я считаю естественной формой дружбы.

Всё или почти всё, что Вы пишете по поводу моего доклада, представляется мне верным и не вызывает у меня ни малейших возражений. Вы, как всегда, очень точны, однако не учитываете (это тоже Ваша особенность как учёного) некоторых «внетекстовых» связей.

1) Почему Вы решили, что эти 10 страниц — *статья*? Это именно доклад, рассчитанный на устное произнесение. Я сделал то, чего не сделал наш друг Свительский: вырезал фрагмент большой (незаконченной) работы, обкорнал, обтесал и сделал удобоваримое, простенькое выступление. Да, я адаптирую свои работы для нашего среднего уровня, т. е. для серой и добродушно-жвачной толпы современных литературоведов. Простите мне эту резкость, но главное — простите, что я иду на такие уступки жизни. Может быть, Вы правильно поймёте меня: я не хочу быть серьёзным в собственном доме. Последнее понятие я трактую расширительно. Для повседневного пропитания упомянутой толпы просто не годятся большие идеи, их я берегу на будущее. Нечто из заветных мыслей я отдал Вам в сборник, хотя и немного (потому я так огорчился известием, что его путь к печатному станку будет столь долгим).

2) Моё «следствие» по делу криптограммы А. Б. — небольшая частица исследования, посвящённого роману «Бесы». Исследование не закончено. Цель его действительно полемическая, Вы угадали: опровергнуть самым коренным образом многочисленные традиционные толкования романа, обедняющие его смысл. Назовите

\* АРГН, оп. 2, д. 7, л. 00062-49 – 00062-52. Письмо представляет собой ответ на критические замечания, высказанные Б. О. Корманом по поводу доклада «К вопросу о прототипе Ставрогина». Замечания Кормана сводятся к двум пунктам. Во-первых, его не убеждает критика традиционной гипотезы о Бакуanine как прототипе романа. Во-вторых, он упрекает Назирова в недостатке целостного понимания романа: «...нежелание исходить из романа Достоевского как целостного мира – вот источник и основа уязвимости Вашей работы» (АРГН, оп. 2, д. 7, л. 00062-47). Тем самым косвенно ставится под сомнение ценность рассуждений о прототипах для понимания романа. Ответ Назирова в значительной мере посвящен опровержению этой критики и именно поэтому дает тезисное изложение того восприятия «Бесов», которое одушевляло работу над публикуемыми материалами. Вполне, возможно, впрочем, что полемика со старшим коллегой для самого Назирова была стимулом для формулировки своего понимания текста Достоевского. На это указывает характерная помета в левом верхнем углу первого листа письма: «Черновик. Послано в 2 раза короче». Беловым автографом письма мы не располагаем, черновик же, очевидно, был сохранен именно из-за ценных для автора формулировок, содержащихся в нем.



мне издательство, которое примет подобную работу — монографию о «Бесах», — и я к сентябрю выдам 10 печатных листов, которые могли бы явиться реальным ответом на Ваши (вполне справедливые) критические замечания. Я не хвастаюсь. Расшифровка криптограммы — одна из частей моего анализа черновиков, где я нашёл ещё и другие секреты (напр<имер>, прототип Лизы, «амазонки»). В статье, которую Вы приняли в сборник, затрагиваются (очень бегло) отношения «Бесов» к литературе эпохи и к антинигилистическому роману; это одна из стержневых тем моей будущей монографии. В другой статье, которая где-то как-будто принята (полтора года назад) и которую я почти похоронил, тоже вырезан кусочек из анализа текста романа и делается сопоставление одного сюжетного мотива Достоевского с Бальзаком и Лермонтовым. Наконец, у меня лежит в долгом ящике статья о метафоричности романских сюжетов Достоевского, т. е. о мифотворческой основе этих сюжетов и «отвлекающей» функции внешнего сюжета. «Бесы» там занимают почетное место.

3) Я тщательно прочёл Гроссмана, которого всегда любил и люблю, но это вчерашний день. Я сопоставил Бакунина и Ставрогина по самым существенным линиям: ничего общего. Я знаю, что Гроссман, в пылу увлечения, в своём литературоведчески-беллетристическом творчестве допускал грубые натяжки. Он пошёл даже на фальсификацию, чего я ему никогда не прощу. Возьмите 10-й том Достоевского, ГИХЛ, М., 1958. Откройте в конце «Материалы к биографии», составленные Гроссманом. Найдите стр. 572, июль 1862, Достоевский в Лондоне у Герцена. Одна строка: «В Лондоне Достоевский познакомился с М. А. Бакуниным» Она не основана ни на каких фактических данных. Ничего нет ни в письмах Достоевского, ни в мемуарах. Это предположение. Гроссман подаёт его как факт в целях контрабандного подкрепления своей любимой старой гипотезы. Но ведь в романе Ставрогин вообще не революционер, он сам говорит об этом Шатову. Достоевский знал, что Бакунин — революционер, участник баррикадных боёв, узник казематов, приговорённый к смерти, носивший кандалы (как Достоевский) и сумевший бежать из Сибири. Бешеная энергия, неуёмная, раскидчивая активность, громогласность, любовь к политической игре, наслаждение заговорами — вот Бакунин. И из такого материала сделан живой мертвец Ставрогин? Великий грешник, насмерть отравленный своей виной: опровержение «Фауста» Гёте. Конечно, Верховенский — бакунист, он сохранил связь с Нечаевым, но Ставрогин-то удивляется тому, что Верховенский — «мошенник, а не социалист»... И Спешней здесь тоже ни при чём: всех вводит в заблуждение эпизод с типографией, которая на деле была в 1849 году приготовлена левым крылом петрашевцев. Но они её разобрали и спрятали, зарыли. Следствие о ней ничего не узнало. Но эту типографию «бесы» требуют у Шатова, не Верховенский её зарывал: Шатов — это символический переродившийся петрашевец, в известной мере alter ego автора. Это себя Достоевский «подставил» на место Иванова, убитого Нечаевым, над собою произвел

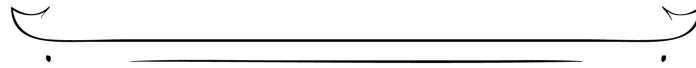
⤿  
—————  
⤿

«мысленный эксперимент». Шатов наиболее близок автору и выражает некоторые его заветные идеи и переживания, в том числе и любовные... Нечаевщина противопоставлена серьёзному социализму, фурьеризму, т. е. молодости Достоевского. В его понимании нечаевский терроризм есть чудовищное вырождение, незаконный плод, ублюдок социализма с моральным эстетизмом утратившей душу и гниющей аристократии. И Пётр Верховенский — бастард, ублюдок. И никто не замечает, какой он *эстет*: не меньше, чем Ставрогин.

Нет и нет. Ни Бакунин, ни Спешнев тут ни при чём. Ставрогин — образ в основном литературного происхождения, в основном развивающий линию творчества самого Достоевского, идущую от «подполья». Его прототипы (их несколько) — это Барятинский, Безобразов, Всеволод Крестовский (последнее — между нами: работа не завершена). Но они имеют второстепенное значение. Я всегда считал, что прототипы служили для Достоевского лишь первоначальным толчком, а потом, в процессе работы, он попирает их ногами, он плясал на фактах, как вошедший в экстаз африканец (простите нелепое сравнение)!

Даже Кармазинов — это, конечно же, НЕ Тургенев: ведь Достоевский, суммируя отдельные чёрточки своего врага Тургенева, создал блестящий тип приспособленца к завтрашней власти. Он увлёкся художественной задачей, и получилось нечто вроде того, как позже у Чехова с Левитаном: тот страшно обиделся за «Попрыгунью», ведь там Чехов нарисовал художника, внешне напоминавшего Левитана, а вовсе не хотел писать на него карикатуру, это вздор. Художник в процессе творчества не сдерживает себя ничем: в «Муму» Тургенев описал свою мать, а в Николае Ростове отразился отец Льва Толстого. Безжалостность — закон творческой разработки реальных прототипов. Но простите, я отклоняюсь...

Суть в том, что «Бесы» вообще не являются политическим романом, как этого явно хотелось самому Достоевскому. По моему убеждению, это сага о предательстве. Ставрогин — это предатель своего собственного идеала, предатель гуманизма. На пути экспериментирования жизнью он дошёл до того, что сделал невозможной свою собственную жизнь. Достоевский изобличает рационалистический экспериментальный метод познания, позволяющий опыты на людях (в гитлеровских лагерях смерти работали «первоклассные экспериментаторы»). Отталкиваясь от злобы дня (дело Нечаева, бакунизм, терроризм), Достоевский взлетает в сферу идеологического искусства, выводы которого возвращаются к истории, политике, XX веку, хотя сами по себе политикой не являются. Следуя за мыслью Достоевского, мы должны подчинить научно-технический прогресс контролю гуманизма (едия не нова, не так ли?). Но это лишь один из выводов, мысль Достоевского несравненно богаче и в принципе несводима к практическим рецептам, так нельзя делать прямых политических применений из Девятой симфонии Бетховена.



Теперь скажите, дорогой Борис Ошеревич, легко ли уфимскому доценту с репутацией скандалиста, которую мне сделали <...><sup>\*</sup>, где бы то ни было издать подобную книгу? Ведь я считаю «Бесов» одной из величайших удач Достоевского, а его предостережения против оголтелого рационализма правильными. Инстинкт жизни, любовь к живому иррациональны и священны (иначе почему было запрещать охоту на дельфинов?) Военные и политические расчёты, предусматривающие небольшую смерть известного числа некоторых миллионов, или тысяч, или десятков людей в целях достижения благой цели, абсурдны. Я считаю абсурдом, нелепостью, колоссальным заблуждением 1 марта 1881 года: это просто акт отчаяния, вызванного террором сверху на протяжении веков. Рациональная мотивировка террора не держится на ногах.

Можете Вы мне обещать или хотя бы подсказать, где это напечатать? Или это тоже не относится к литературной науке? Но разве литература не есть авангард гуманизма? Разве не те же самые мысли высказывал Михаил Бахтин?

Я буду Вам очень признателен, если Вы не обратите внимания на излишнюю запальчивость тона и разного рода отклонения от существа вопроса. Мне хотелось сказать Вам очень много в Уфе, но у нас, конечно, не хватило времени. Вот я и изливаюсь Вам на бумаге, покорный року литераторов. Конечно, Вы сами понимаете, как я ценю Ваше внимание: моё письмо — доказательство.

Ваш

Р. Назиров.

---

\* Окончание фразы выпущено по этическим причинам.

## Приложение 2. Цитирование структур в творчестве Достоевского\*

### Цитирование структур в творч<ест>ве Д<остоевско>го

Моё выступление представляет собой импровизированную реплику на доклад Л<арисы>. В<асильевны> Жаравиной «Хлестаковское начало в героях Достоевского». Можно поздравить Жаравину с тем, что она обладает настоящим исследоват<ель>ским зрением, позволяющим различать структуры сквозь текст. Можно соболезновать ей в том, что она следует неискоренимым\*\* привычкам идеологического объяснения литературы, в частности, сходства, структур. Эти привычки заставляют её проделывать фантастические виражи и в элементарном цитировании структур видеть некое родство кн<язя> Мышкина с Хлестаковым, да ещё в качестве соединит<ельного> звена вставлять между ними Обломова. Открытие структурной цитации восхитительно, а его надуманное объяснение, я вынужден сказать, неталантливо.

Почему Д<остоев>ский выбрал из океана лит<ерату>ры некую структуру (сцену вранья в «Ревизоре» и присвоил её, используя в сюжете «Идиота»? Потому что он справедливо восхищался гениальной комедией и образом Хлестакова. Достоевский старался придать\*\*\* трагич<ескую> историю кн<язя> Мышкина в форму внешнего комизма. Для этого он запланировал серию скандалов, выявляющих несовместимость хриstopодобного ч<елове>ка с миром, фактически предавшим Заветы Богочеловека. Не случайно докладчица смазывает итоги сравниваемых эпизодов, они ей не нужны, а по сравнению итогов её концепция рассыпается вдребезги.

Сцена вранья вызывает страх чиновников; скандал кн<язя> Мышкина, завершаемый нечаянным сокрушением кит<айской> вазы, — жалостливую снисходит<ель>ность к проповеднику морального долга дворянства.

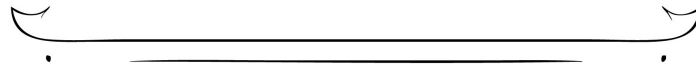
Хлестаков комически грозен; кн<язь> Мышкин трагически смешон... Структуры очень похожи, а функции совершенно различны.

Д<остоев>ский парафразировал сцену вранья по художественной целесообразности (Власкин). Ср<авни> «Кап<итанскую> дочку», где Пушкин смонтировал мотивы трёх романов В. Скотта, Загоскина etc. с точной историч<еской> фактографией Пугачёвского бунта — Шекспир не изобрёл ни одного сюжета, только перекраивал чужие. — Чехов дал в «Драме на охоте» криптопародию на три романа Д<остоевск>ого. Большие романисты используют при фабуляризации своей темы любой подручн<ый> материал. Дост<оевский>

\* Текст представляет собой беглую запись реплики на доклад Л. В. Жаравиной «Хлестаковское начало в героях Достоевского». В отличие от прочих материалов архивного дела, этот фрагмент не включен ни в один из тематических блоков готовящейся монографии и включен в состав материалов, видимо, потому, что представлял для Назирова некую, не вполне ясную теоретическую и методологическую ценность для дальнейшей работы. Характер почерка, помарок и исправлений заставляет предположить, что текст действительно написан «на коленке». Все исправления мы не воспроизводим, отражая только значимые для смысла текста авторские корректуры.

\* Зачеркнуто: «советским».

\* \*\* Зачеркнуто: «облечь».



использовал мотивы мелодрамы, сборники знаменитых уголовных процессов, газетную хронику и прочий мусор. О том же говорит Анна Ахм<атова>:

Когда б вы знали, из какого сора  
Растут стихи, не ведая стыда!

Для примера возьмем тот же роман «Идиот», историю Наст<асьи> Филипповны. В её основе — неск<оль>ко сильных житейский впечатлений Дост<оевско>го: 1) Брак гр<афа> Кушелева-Безб<ородко> с красивой содержанкой Л. И. Кроль; 2) бросание 100 тысяч в огонь — Лола Монтез (бав<арский> король); 3) скандал в Павловском вокзале — О. С. Чернышевская. — Однако Д<остоевско>му мало одних житейских впечатлений. Он использует большую литературу.

Знаки такого использования даны в тексте. Давно известно, что в «Идиоте» осмеян, как фальшивый, роман А. Д<юма>-сына «Дама с камелиями». Другой намёк — Наст<асья> Фил<ипповна> читает «Мадам Бовари». Гроссман относил её к типу «трагич<еской> куртизанки», канонизированному франц<узской> лит<ерату>рой (Бальзак, А. Дюма-сын). Знаменитая ссора Наст<асьи> Фил<ипповны> и Аглаи — это сцена двух королей из «М<арии> Стюарт» Шиллера (Н. Вильмонт). Финал — цитация структуры финала «Нев<едомый> шедевр». В результате таких скрещений возникает трагич<еская> история, не имеющая прецедента в лит<ерату>ре.

Прав был Лотман: Чем больше традиции скрещивается в одной точке, тем оригинальнее художественный результат. — И Гёте: «Только эпигон копирует, а гений просто крадёт» Присваивает любой удач<ный> мотив или структуру, если они ему нужны. Сам Дост<оевский> г<ово>рил Страхову: «Писатель — это не корова, смиренно пережевывающая жвачку, а тигр, пожирающий и корову, и то, что она жевала».

Гений не боится впасть в рабское подражание, осмеянное ещё Горацием, ибо новый историко-бытовой материал, свой стиль и другой угол зрения, полностью преобразуют чужой материал, делая заимствование неразличимым.

Многие из нас всё ещё в плену требований социально-генетических методов\* восходящего, впрочем, к Ипп<олиту> Тэну. Среди этих требований — причинное объяснение текста (элементов в романе) внешними факторами или лит<ерату>рными влияниями. Зрелый Дост<оевский> был совершенно независим, его романы следует интерпретировать не в виде причинно-следственных цепей, не в категориях причинности, а в категориях цели.

---

\* Было: «советского метода».