

ISSN 2309-1584



НАЗИРОВСКИЙ АРХИВ

№1, 2013



ISSN 2309-1584

МИНОБРНАУКИ РОССИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Приамурский государственный университет имени Шолом-Алейхема»



НАЗИРОВСКИЙ АРХИВ

Научный журнал

Основан в 2013 г.

Выходит 4 раза в год

№1, 2013



Учредитель:

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«ПРИАМУРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ ШОЛОМ-АЛЕЙХЕМА»

Главный редактор:

Б. В. Орехов, кандидат филологических наук (Москва)

Зам. главного редактора:

С. С. Шаулов, кандидат филологических наук, доцент (Уфа)

Редакционная коллегия:

В. В. Борисова, доктор филологических наук, профессор (Уфа)

Е. А. Выналек, кандидат филологических наук (Вроцлав)

А. А. Галлямов, кандидат филологических наук, доцент (Уфа)

П. Н. Толстогузов, доктор филологических наук, профессор (Биробиджан)

С. М. Шаулов, доктор филологических наук, профессор (Уфа)

Редактор — Е. Подгорная, редактор английских текстов — И. Иваненко,
компьютерное макетирование — Д. Муслимов, технический редактор — А. Юсупова,
дизайн — Д. Муслимов

Назировский архив — электронный журнал

Адрес в Интернете:

<http://nevmenandr.net/nazirov/journal.php>

Адрес редакции:

450000 г. Уфа, ул. Заки Валиди, д. 32. к. 420

e-mail: nevmenandr@gmail.com

Ссылка на журнал обязательна.

Подписано в печать 30.09.2013. Усл. печ. л. 9,30. Уч.-изд. л. 9,31.

Приамурский государственный университет им. Шолом-Алейхема
679015, г. Биробиджан, ул. Широкая, 70-А



© ФГБОУ ВПО «ПГУ им. Шолом-Алейхема», 2013
© Редакция журнала, 2013

СОДЕРЖАНИЕ

Принципы и цели «Назирова архива»	4
Публикации	
<i>С. С. Шаулов</i> Дебют Р. Г. Назирова в дostoевсковедении	9
<i>Р. Г. Назиров</i> К вопросу об автобиографичности романа Ф.М. Достоевского «Игрок»	12
<i>Р. Г. Назиров</i> <Заметка о «Войне и мире»>	94
<i>Р. Г. Назиров</i> <О статье «Петербургская легенда и литературная традиция»>	99
Р. Г. Назиров об уфимских художниках:	105
<i>Р. Г. Назиров</i> После выставки	106
<i>Э. Фенина</i> <Реальный комментарий к рассказу Р. Г. Назирова «После выставки»>	113
<i>Р. Назиров</i> На трудном пути <Неизвестный автор> Неправильная позиция газеты «Ленинец»	116
<i>Р. Назиров</i> Краски уральской земли. В мастерской художника	120
<i>Р. Назиров</i> Его страсть: искать и находить	123
<i>Р. Назиров</i> Разговор о живописи	127
Биографический отдел	131
<i>Р. Г. Назиров</i> Автобиография	137
<i>Д. Г. Назирова</i> <Биография Р. Г. Назирова>	140
Исследования	
<i>Б. В. Орехов</i> Текстология назировского архива	144
Рецензии	
<i>Б. В. Орехов</i> Назиров Р. Г. О мифологии и литературе, или Преодоление смерти	161
Библиография	
Дополнения к библиографии Р. Г. Назирова	167
Диссертации, защищённые под руководством Р. Г. Назирова	169
Сведения для авторов	171



Принципы и цели «Назирова архива»

Задачи периодического издания, открываемого этим номером, просты, прозрачны и в то же время насущны. Журнал «Назирова архив» создан для публикации и введения в научный оборот ранее недоступных широкой публике архивных материалов из наследия Ромэна Гафановича Назирова (1934—2004)¹.

Р. Г. Назиров, известный как замечательный литературовед и фольклорист, историк фабул и специалист по творчеству Ф. М. Достоевского, сильно недооценён. Хотя его труды о русской литературе XIX века востребованы в профессиональной среде, только после смерти учёного открылись истинные масштабы его разработок, включавших в себя настоящее многообразие проблем, подходов и фактического материала. В архиве Р. Г. Назирова обнаружались неопубликованные статьи, монографии, составленные им энциклопедические справочники и исторические очерки, посвящённые тем многочисленным аспектам культуры, которые попадали в сферу его внимания. Открытием даже для ближайших коллег Р. Г. Назирова стало и его художественное творчество.

Публикация этих важных для интеллектуальной истории, истории филологии и истории культуры в целом материалов и есть первейшая задача «Назирова архива». Следует подчеркнуть и вот какое обстоятельство. Мы убеждены, что наследие Назирова представляет не сугубо историографический интерес. Его историко-литературные открытия, как правило, не были повторены никем за десятилетия, прошедшие со времени их появления. Разработанная им концепция истории русской фабулистики требует дальнейшего развития, проверки дополнительными текстами и в перспективе обещает приближение к чему-то вроде «фабульного тезауруса» русской литературы. Наконец, методология Р. Г. Назирова в естественном (и ещё не вполне исследованном) синтезе совмещает кажущиеся несовместимыми элементы: приоритет и самоценность литературной формы и последовательный историзм, свободу интерпретации и строгую научность. Природа этого синтеза, на наш взгляд, — одна из самых актуальных и многообещающих научных тем, связанных с Р. Г. Назировым.

¹ См. о Р. Г. Назирове и его архиве: *Орехов Б. В.* Научный архив профессора Р. Г. Назирова // Русское слово в Республике Башкортостан: Материалы региональной научно-теоретической конференции / отв. ред. О. П. Касимова. Уфа: РИЦ БашГУ, 2011. С. 115—120; *Салова С. А.* Преодолевающий смерть: о профессоре Р. Г. Назирове и его новой книге // Вестник Башкирского государственного педагогического университета им. М. Акмуллы. 2011. № 1. С. 162—168; *Орехов Б. В.* Предисловие // Назировский сборник: исследования и материалы / под ред. С. С. Шаулова. Уфа: Издательство БГПУ, 2011. С. 4—7; *Орехов Б. В., Шаулов С. С.* О Ромэне Назирове // Вопросы литературы. 2012. № 4. С. 36—48.



То, что было придумано, разработано, исследовано Р. Г. Назировым, способно при должном внимании стать для находящейся в кризисе современной гуманитарной науки выходом из идейного и методологического тупика, а масштаб личности Р. Г. Назирова таков, что пригодиться при этом могут самые разнообразные документы из его архива, может быть, и не относящиеся, на первый взгляд, к проблемам научной методологии.

Планируется также, что публикации будут сопровождаться аналитическими работами о назировском наследии. Такие работы уже появляются², но их пока явно недостаточно, чтобы вписать то явление, с которым мы столкнулись в лице Р. Г. Назирова, в общий интеллектуальный и культурный контекст.

Таким образом, «Назировский архив» — это моножурнал, журнал, посвящённый одной персоне, причём персоне не столько творческой в традиционном смысле этого слова (писатель, художник или композитор), сколько персоне-исследователю, представителю научного мира. Примеров такого рода изданий не так много, но они есть. Первый прецедент в этом ряду, который следует назвать, это, конечно, журнал, посвящённый М. М. Бахтину, его трудам и их прочтениям, его единомышленникам, оппонентам и эпохе: «Диалог. Карнавал. Хронотоп», который выходил сначала в Витебске, потом в Москве (1992—2001, 2009—2013). Эволюция структуры и содержательной части этого издания показательна и в какой-то мере может быть основанием для прогноза в отношении «Назировского архива». Первые номера посвящены Бахтину довольно последовательно, далее происходит расширение тематики, захват в сферу внимания сопутствующих вопросов. Наконец, в последние годы «Диалог. Карнавал. Хронотоп» — это журнал широкого филологического профиля, сохраняющий бахтинский вектор, скорее, по инерции. Возможно, такое будущее ждёт и «Назировский архив». Когда-нибудь, когда недоступные пока материалы из наследия Назирова будут опубликованы, когда начнётся их подлинное осмысление, мы сможем позволить себе публикацию материалов широкого проблемного спектра. Пока же, на начальном этапе, мы ограничимся специализированной назировской тематикой: аналитические описания, текстология, архивоведческие проблемы, связанное с творческим путём Р. Г. Назирова краеведение. И, конечно, главная задача: публикация архивных текстов.

В сравнении с тем, в каком мире выходил в свет «Диалог. Карнавал. Хронотоп», ситуация успела сильно измениться. Теперь жизнь информации (а наш журнал ставит перед собой в первую очередь информационные цели) протекает в Сети. Устройство быта современного исследователя таково, что традиционные бумажные носители если не уходят из повседневности, то, по крайней мере, становятся не обязательно самыми удобными в работе. Мобильные устройства, планшетные компьютеры, электронные книги позволяют читать оцифрованные документы почти в любой ситуации, тексты легко копируются и распространяются, издержки, связанные с этими процессами, уменьшаются.

Кроме того, очевидно, что огромную роль в перераспределении информационных потоков играют индексирующие Интернет поисковые системы. Именно благодаря им

2 См. библиографию: Назировский сборник: исследования и материалы. Уфа, 2011. С. 97—98.



информация доносится до конечного пользователя. Всё это убеждает нас в том, что требование времени и наилучшая форма для продвижения назировского наследия — это создание on-line журнала. Выпуски этого издания будут с должной периодичностью размещаться на сайте и, таким образом, станут доступными всем желающим.

Издание Назировского архива осуществляется при организационной поддержке и заинтересованном внимании Приамурского государственного университета им. Шолом-Алейхема (Биробиджан).

Редакция

Публикации

Р. Г. Назиров

К вопросу
об автобиографичности
романа Ф. М. Достоевского
«Игрок»

1962 г.



Дебют Р. Г. Назирова в достоевсковедении

Монография Р. Г. Назирова «К вопросу об автобиографичности романа Ф. М. Достоевского “Игрок”» — первая в череде его трудов об авторе «великого пятикнижия». Она завершена в 1962 году, судя по дневникам ученого, обнаруженным в его архиве, в качестве одного из вступительных испытаний в аспирантуру МГУ. Вместе с тем титульный лист переплетенного машинописного текста не содержит никаких указаний на аспирантские корни монографии. Очевидно, что это экземпляр рукописи, оставленный и сбереженный «для себя», следовательно, он представлял некую ценность для самого Ромэна Гафановича¹.

Сама монография об «Игроке», безусловно, обнаруживает яркие «родимые пятна советской методологии». В ней соблюден неписанный риторический кодекс советской гуманитаристики. Так, например, актуальность более глубокого и подробного обращения к творчеству Достоевского обосновывается во втором абзаце работы переменами, произошедшими в науке «в годы, последовавшие за XX съездом КПСС». Есть в монографии и «дежурные» ленинские цитаты, часть историко-литературных оценок пронизана резким, отчасти «диким» для современного читателя советским колоритом (см., например, пассажи об М. Н. Каткове). Много внимания уделено социальной и политической обстановке времен создания «Игрока». Кроме того, Назирову явно недоступен целый ряд исследований, в наше время обязательных для знакомства при изучении «Игрока» (в первую очередь эмигрантских). С другой стороны, многие факты и соображения, высказываемые автором, сегодня являются трюизмами.

Вместе с тем молодой автор (Назирову в 1962 году было двадцать восемь лет) отнюдь не превращает роман Достоевского в функцию общественных отношений. Довлеющий над советскими гуманитарными науками социологизм у него выступает лишь как один из возможных путей литературоведческого познания. Полностью соответствует этому методу, на наш взгляд, лишь глава IX «Историческая и социальная среда в романе “Игрок”».

¹ Кроме того, эта монография еще и пережила «чистку» архива. Такие «чистки» были. Одну из них автор настоящего предисловия вместе с редактором настоящего издания наблюдали лично: летом 2003 года по просьбе Ромэна Гафановича мы помогали ему в уборке его бумаг. Часть из них Назиров тогда безжалостно выкинул со словами: «Сколько времени потрачено зря!» Остается предположить, что время, уделенное монографии об «Игроке», он все-таки не считал «потраченным зря» (или хотя бы видел возможности для развития содержащихся в монографии идей, рассчитывая когда-нибудь к ним вернуться).



Вообще же говоря, вопрос об «автобиографичности» романного слова, анализ отношений между личностью автора, его впечатлениями, комплексами и эстетическими предпочтениями, и конечным текстом, как нам представляется, мог оформиться в связи с интересом Р. Г. Назирова к психологической школе отечественного литературоведения².

Может быть, это определило и тот образ Достоевского, который создается в монографии. Поясним, что имеется в виду. Тщательно собрав все известные ему на тот момент сведения о литературных впечатлениях и пристрастиях Достоевского, описав исторический момент создания романа, Назиров относительно немного места уделяет собственно процессу создания романа — знаменитому «творческому штурму» (и одновременно первому опыту совместной работы с Анной Григорьевной). Почему? Видимо, причина в том, что для Р. Г. Назирова (по крайней мере, при работе над этой монографией) важнее были эстетические впечатления и пристрастия Достоевского: «Подлинной сферой утверждения своей личности, духовного наслаждения и торжества была для Достоевского сфера художественного творчества», и перед этим отступала, по мнению автора, и рулеточная страсть, и сложные отношения с А. Сусловой (кстати, прямую прототипическую связь между ней и Полиной «Игрока» Назиров отрицает), и кредиторы (о которых вообще в монографии говорится вскользь — только для констатации факта). При этом Достоевский времен «Игрока» выходит у Назирова фигурой хотя и конфликтной, но — однозначно позитивной, что в начале 1960-х годов производило совершенно иное впечатление, чем в наше время. Фактически такое восприятие Достоевского демонстративно противопоставляло себя тогдашнему литературоведческому «мейнстриму» (ср. с упоминанием о «многочисленных исторически обусловленных ошибках и заблуждениях, свойственных ему как человеку и писателю», в редакционном предисловии к первому тому академического «тридцатитомника»³).

Сейчас назировская «апология» заблуждений Достоевского, напротив, скорее, выглядит банальностью, но историческая справедливость требует указать на один из первых «поворотов» восприятия писателя в советской науке.

Отметим, что эта монография была не последним специальным обращением исследователя к «Игроку». В 1981 году роман вышел в ижевском издательстве «Удмуртия» с послесловием Р. Г. Назирова, имеющим заглавие «Идеи романа “Игрок”». В этом популярном тексте литературовед специально подчёркивает, «что роман — не автобиография. Факты действительности писатель претворяет по законам искусства. Важно установить, с какими литературными традициями соотносится роман

² Об интересе Р. Г. Назирова к этому этапу развития литературоведческой мысли свидетельствуют первые главки его очерка «История формализма в литературоведении» (Назировский сборник: исследования и материалы / под ред. С. С. Шаулова. Уфа: Издательство БГПУ, 2011. С. 65—85), в которых в числе предшествующих и генетически связанных с формализмом школ называется и анализируется опыт А. Г. Горнфельда и Д. Н. Овсяннико-Куликовского.

³ От редакции // Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений в 30 томах. Л.: «Наука», 1972. Т. 1. С. 6.



Достоевского», то есть в целом следует методологическим установкам, выработанным в пору работы над первой монографией⁴.

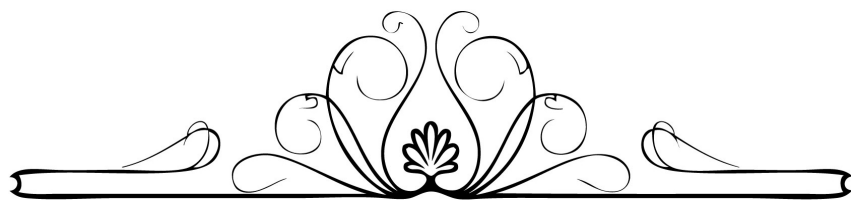
Мы далеки от мысли представить в этом беглом предисловии сколько-нибудь целостную интерпретацию и оценку этой монографии. Думается, что любой современный достоевсковед найдет в ней и цели для критики, и идеи, обнаруживающие явную актуальность для современной науки о литературе. Публикуя эту монографию, мы преследуем две цели: во-первых, начать систематическое издание архивных литературоведческих материалов Р. Г. Назирова (ведь это не только первая работа о Достоевском, но вообще первый его серьезный литературоведческий труд), а во-вторых, ввести эту работу в полноценный научный оборот, чего она вполне, как нам кажется, достойна.

При этом публикация носит именно архивный характер. Стараясь максимально приблизить ее к сохранившемуся машинописному тексту, мы исправили только явные опечатки, а также снабдили сносками цитаты, лишенные их в оригинале. Особенности авторских сносок (то внизу страницы, то в тексте), пунктуации и орфографии (Назирова порой использует устаревшие варианты написания) оставлены без изменений⁵. Редакторские примечания даются внизу страницы под «звездочкой». Цитаты из Достоевского снабжены ссылками на наиболее распространенное «фридлендеровское» собрание — либо самостоятельными, либо помещенными в квадратных скобках рядом с авторскими. Выделения текста в цитатах везде принадлежат Р. Г. Назирову.

Сергей Шаулов
Башкирский государственный университет

⁴ Еще одним отзвуком этой работы в дальнейшем научном наследии Р. Г. Назирова стала статья «Проблема художественности Ф. М. Достоевского» (см.: Творчество Достоевского: искусство синтеза / под ред. Г. К. Щенникова, Р. Г. Назирова. Екатеринбург, 1991. С. 125—156), где отчасти были повторены размышления о творческих связях Бальзака и Достоевского. Редакция «Назирова архива» благодарит за это наблюдение Б. Н. Тихомирова.

⁵ Подробнее о принципах публикации в «Назирова архиве» см. статью «Текстология Назирова архива» в настоящем номере.



I. Достоевский — поле боя

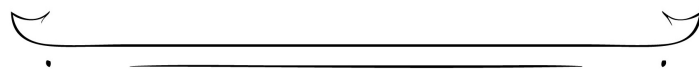
Слишком долго советская наука о литературе оставляла без должного внимания творчество великого русского писателя Фёдора Михайловича Достоевского. Объявлять его опорой реакции, писателем, стоящим «по ту сторону баррикад», — значило отказываться от его наследия и, по сути дела, отдавать его богатство в монопольное владение представителям буржуазной идеологии.

В годы, последовавшие за XX съездом КПСС и принесшие столько перемен в нашей науке, вопрос о Достоевском также получил новое освещение. Великий писатель, выразитель стихийного несогласия с миром насилия над человеческой личностью, он нужен нам, несмотря на реакционность его политических взглядов. Советские ученые вновь изучают его творчество, выделяя в нем ту главную, магистральную линию, те большие победы, которые снискали ему память потомства и бессмертие в веках.

Самозванные душеприказчики Достоевского на Западе по-разному трактуют его творчество, но суть всех их трудов сводится к одному — превратить его книги, где каждая страница пронизана болью, стыдом и гневом, в орудие сохранения эгоистической и циничной культуры уходящего класса. Для достижения этой цели буржуазные литературоведы используют самые различные средства. В их числе — попытки истолковать Достоевского как «приспособителя» образов и мотивов Гофмана или как предшественника психоанализа, выразителя «иррациональных глубин» его собственной души¹.

Пожалуй, фрейдистские толкователи Достоевского особенно вредны. Они не только отрывают его творчество от социально-исторической среды, но и фальсифицируют саму личность писателя, представляя его самого носителем тех темных, разрушительных сил, которыми зачастую одержимы его герои: то приписывают ему стремление к отцеубийству, то объявляют виновным в тайном преступлении, исповедь о котором он вложил в уста Николая Ставрогина. Выводя мотивы и образы Достоевского из его биографии, наполовину досочиненной ими, фрейдисты в то же время пытаются домыслами о Достоевском и об отражении его личности в его романах подкрепить свою теорию творческого процесса — теорию о «сублимации» подавленного подсознательного в сферу художественного творчества.

¹ Е. Суриц. Журнал «Эроп» о Достоевском // Вопросы литературы, №3, 1968; И. Анисимов. Достоевский и его «исследователи» // Литературная газета, 9 февраля, 1956.



Советское литературоведение ведет борьбу со всеми этими «исследователями» Достоевского. Его творчество стало полем боя. К сожалению, в этом сражении наша наука использует ещё далеко не все возможности. Некоторые произведения Достоевского лишь затронуты советскими исследователями. К таким произведениям относится и роман «Игрок» (1866 год). Содержащиеся в нём автобиографические элементы, на первый взгляд, могут доставить какие-то аргументы сторонникам наивно биографического метода. В то же время в романе издавна отмечалось известное влияние Гофмана, одного из любимых авторов Достоевского. Таким образом, «Игрок» выглядит как Гордиев узел противоречивых связей, отпугивающих исследователей кажущейся отдаленностью от магистральной линии Достоевского. Нельзя ли — не разрубить — но распутать этот узел? Нельзя ли разобраться, насколько роман «Игрок» автобиографичен и насколько он «гофманичен»? Настоящая работа представляет собой попытку осуществить такой анализ.

«Игрок» не принадлежит к самым крупным, ключевым произведениям Ф. М. Достоевского. Имевший в момент опубликования успех у читателей, роман не привлек серьезного внимания критики. Он не отличался характерной для Достоевского остротой моральных проблем, углубленным противоборством идей, резкой пристрастностью обобщений, полемичностью образов и суждений. В «Игроке» почти нет развернутых диалогов-диспутов, преобладают яркие, живописные описания и быстро чередующиеся драматические события. Все это явилось причиной того, что «Игрок» уступает по силе и глубине таким романам, как «Преступление и наказание», «Подросток», «Идиот». Но в силу особенностей метода Достоевского те же причины обусловили известную стройность, гармоничность романа, художественную законченность формы. Коренные противоречия мировоззрения и метода Достоевского не отразились в «Игроке» полностью.

Эти особенности романа отмечались ещё современниками. 12 апреля 1871 г. Н. Н. Страхов в письме по поводу «Бесов» говорит Достоевскому:

«Если бы ткань Ваших рассказов была прочнее, они бы действовали сильнее. Например, «Игрок», «Вечный муж» произвели самое ясное впечатление, а всё, что Вы вложили в «Идиота», пропало даром. Этот недостаток, разумеется, находится в связи с Вашими достоинствами...» «И весь секрет, мне кажется, состоит в том, чтобы ослабить творчество, понизить тонкость анализа, вместо двадцати образов и сотни сцен остановиться на одном образе и десятке сцен». «Чувствую, что касаюсь великой тайны, что предлагаю Вам нелепейший совет — перестать быть самим собою, перестать быть Достоевским. Но я думаю, что в этой форме Вы все-таки поймете мою мысль»².

² Шестидесятые годы. Сборник статей и материалов. М., «Academia», 1940, письма Н. Н. Страхова к Ф. М. Достоевскому, публикация А. С. Долинина.

Итак, по мысли Страхова, «Игрок» проще, яснее, гармоничнее больших романов Достоевского. Но ведь это явилось следствием меньшей идейной насыщенности произведения, относительной сниженности проблематики. Очевидно, по этим причинам русская критика не уделила «Игроку» такого внимания, какое обычно вызывали произведения Достоевского.

Н. К. Михайловский в известной статье «Жестокий талант» лишь мимоходом коснулся «Игрока», говоря об образе Полины.

Советский литературовед А. С. Долинин осветил малоизвестную страницу жизни Достоевского — его взаимоотношения с А. П. Суловой — и опубликовал дневник, письма и повесть последней. Сопоставляя эти материалы с романом «Игрок», Долинин доказывал, что история её близости с Достоевским послужила основой «Игрока» и что Алексей Иванович, главный герой романа, — это сам Достоевский (Ф. М. Достоевский. Сб. статей и материалов, 2. Л., 1925. А. С. Долинин. «Достоевский и Сулова»).

Другой советский исследователь — Л. П. Гроссман — в своей работе «Достоевский и Европа» рассматривал роман «Игрок» преимущественно в плане отношений писателя к буржуазной цивилизации и народам Западной Европы, также отождествляя Достоевского с Алексеем Ивановичем. В своей новейшей работе «Достоевский-художник» Гроссман, рассматривая повторяющиеся образы романиста, вкратце анализирует и образ «Игрока». ³

Ни одно исследование не охватило роман в целом. В некоторой степени этот пробел восполнил в «Истории русской литературы» Г. М. Фридендер, давший общую характеристику и творческую историю романа, обрисовавший его образы (кроме образа Полины) и несколько подробнее остановившийся на теме любви-ненависти ⁴.

Полный анализ романа не входит в задачи настоящей работы. Основной вопрос, который в ней предстоит разрешить, это вопрос об автобиографическом характере романа, его тематики и образов, и вопрос о творческой истории романа.

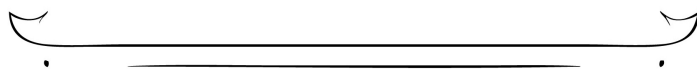
В идеологическом сражении за Достоевского роман «Игрок» не должен оставаться на втором плане.

II. Заграничные путешествия Достоевского

³ Так в машинописи Р. Г. Назирова. Видимо, фразу следует понимать следующим образом: «...образ (или образы) романа “Игрок”».

⁴ Гроссман Л. П. Собрание сочинений в 5 тт. Т. 2. (вып. 2). М., 1928. Достоевский и Европа; Творчество Ф. М. Достоевского, сб. исследований и статей. М., АН СССР, 1959. Гроссман Л. П. «Достоевский-художник».

⁵ История русской литературы. Т. 9, ч. 2. — М.-Л., АН СССР, 1956. Г. М. Фридендер, глава о Достоевском.



В начале 60-х годов Ф. М. Достоевский переживал период колебаний и не высказывал достаточно явно того «перерождения убеждений», которое наметилось в нем в стенах Омского острога. Он испытывал разочарование в идеях утопического социализма, но в то же время сохранял смутную веру в прогресс, в великое будущее России, а его симпатии к народу, любовь и сочувствие к обездоленным продолжали крепнуть, усиливаться. Эти противоречия во взглядах приводили как к кратковременным сближениям с демократами, так и к отдельным конфликтам Достоевского с ближайшими единомышленниками — Н. Страховым и А. Григорьевым.

Падение Севастополя, позорный Парижский трактат, всеобщее осознание необходимости больших изменений и, наконец, 1861 год... Это был год наивысшего подъема крестьянского движения. «Крестьянская реформа» 19 февраля 1861 года не была принята народом. В стране существовала революционная ситуация. Пожары народных восстаний, розги и пули карателей, первые студенческие демонстрации на улицах Москвы и Петербурга и в конце года — возникновение тайного революционного общества «Земля и воля».

Как относился к этим событиям Ф. М. Достоевский? Эклектическая и путаная теория «почвы», которую он и его друзья проповедовали, предполагала, что огромный переворот, которому предстоит произойти в России, «свершится мирно и согласно во всем нашем отечестве» путем «слития образованности и её представителей с началом народным»⁵. Почвенники были против революции. Это не мешало Достоевскому в те годы поддерживать близкие отношения с революционерами-шестидесятниками. Так, например, в декабре 1861 года агент III отделения*, осуществлявший слежку за Н. Г. Чернышевским, доносил, что «в кругу литераторов редакций журналов: «Искра», «Иллюстрация» и «Время», в котором находились гг. Курочкины, Минаев, Соколовский, Достоевский, доктор Якушкин... и ещё некоторые другие», шёл разговор о недавно арестованном поэте Михайлове. 2 марта 1862 года Достоевский участвовал в литературно-музыкальном вечере в пользу общества для пособия нуждающимся литераторам и ученым. В этом вечере приняли участие Н. Г. Чернышевский, Н. А. Некрасов, ведущий поэт-сатирик «Искры» В. С. Курочкин, профессор Павлов, пианист Антон Рубинштейн, польский скрипач-виртуоз Генрик Венявский. Достоевский читал на этом вечере «Записки из Мертвого дома». Историк Павлов произнес речь, которая вызвала его арест и ссылку.

Итак, в марте 1862 года Достоевский выступает на благотворительном вечере в компании трех революционных журналистов, а в апреле «Современник» печатает очередную статью Антоновича против журнала «Время».

⁵ Материалы для жизнеописания Ф. М. Достоевского. Под ред. О. Миллера и Н. Страхова. СПб., 1883. С. 178

* У Назирова «отделение» написано со строчной буквы.

Оотношения между Достоевским и его идейными противниками из журнала «Современник» сохраняли в это время оттенок взаимного уважения. Споры ещё не перешли в ту ожесточенную полемику, которая впоследствии проложила между ними резкую и непреодолимую границу.

В середине 1862 года, найдя у своих дверей прокламацию Заичневского «Молодая Россия», которая пророчила близкую социальную революцию, Достоевский в волнении направился с ней прямо к Чернышевскому. Николай Гаврилович принял его радушно. Показывая ему прокламацию, Достоевский убеждал его, что «их надо остановить во что бы то ни стало». Естественно, Чернышевский отказывался «останавливать», говоря, что не знает авторов прокламации. Достоевский подчеркивал, что подобные явления «всем и всему вредят»^{*}.

7 июня 1862 года Достоевский впервые в жизни уезжает за границу. Ровно через месяц в Петербурге арестован Чернышевский.

15/27 июня Достоевский приезжает в Париж. Он пишет о своих впечатлениях Страхову: «Париж прескучнейший город...» «Француз тих, честен, вежлив, но фальшив, и деньги у него — все. Идеала никакого. Не только убеждений, но даже размышлений не спрашивайте»^{**}. Достоевский зовет Страхова за границу, описывает красоту рейнских берегов, прельщает его Италией: «Увидим Неаполь, пройдемся по Риму, чего доброго, приласкаем молодую венецианку в гондоле. (А, Николай Николаевич?). Но... ничего, ничего, молчание, как говорит в этом же самом случае Поприщин»^{***}.

На другой день после написания этого письма Достоевский на несколько дней едет в Лондон. 4 июля он посетил там Герцена. Это был мужественный поступок. Царские шпионы следили за домом Герцена, и Достоевский был тотчас внесен в список его визитёров, полученный третьим отделением.

Герцен и Достоевский познакомились ещё 5 октября 1846 года в доме Панаева, в Петербурге. Но 31 января 1847 года Герцен выехал за границу, чтобы больше уже никогда не вернуться в Россию. Знакомство их было непродолжительным. Новая их встреча оказалась дружеской и тёплой. 5 июля (17 по н. ст.) Герцен писал Огарёву: «Вчера был Достоевский. Он наивный, не совсем ясный, но очень милый человек. Верит с энтузиазмом в русский народ».

В Лондоне Достоевский знакомится с другом Герцена — анархистом Михаилом Бакуниным. Этот авантюрист от революции приближался тогда к зениту своей сомнительной славы. За год до того, как с ним встретился Достоевский,

^{*} Назиров опирается на описание встречи с Н. Г. Чернышевским, которое Достоевский дал в «Дневнике писателя» 1873 года (главка «Нечто личное»). См.: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30 тт. Т. 21. Л.: Наука, 1980. С. 25—26. В дальнейшем ссылки на это издание даются в редакторских сносках с указанием тома и страницы. Например: 21; 25—26.

^{**} 28/2; 27.

^{***} 28/2; 28.

Бакунин бежал из Сибири через Японию и Америку и прибыл в Лондон в декабре 1861 года.

Характерно, что в письме к Страхову от 26 июня Достоевский ни словом не обмолвился о своих предстоящих лондонских встречах (он выехал в Лондон 27 июня).

Достоевский вернулся в Париж, а затем 15 июля (27 июля по н. ст.) выехал в Кёльн. Пароходом по Рейну он едет в Швейцарию. В Женеве происходит встреча со Страховым, который позже вспоминал: «Фёдор Михайлович не был большим мастером путешествовать; его не занимали особенно ни природа, ни исторические памятники, ни произведения искусства, за исключением самых великих, всё его внимание было устремлено на людей, и он схватывал только их природу и характеры, да разве общее впечатление уличной жизни. Он горячо стал объяснять мне, что презирает обыкновенную, казенную манеру осматривать по путеводителю разные знаменитые места...»^{*}

Вдвоём они едут в Италию. Страхов особенно светло вспоминал несколько недель, проведённых с Достоевским во Флоренции, где «прогулки по городу были веселы», а «всего приятнее были вечерние разговоры за стаканом красного местного вина»^{**}.

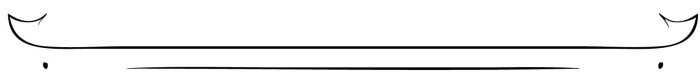
Итак, первое заграничное путешествие Достоевского проходило в бодрой, жизнерадостной атмосфере. Очевидно, писатель переживал некоторый период счастливого состояния духа, ослабления своей болезни, повышенного интереса к впервые открывшейся ему жизни Западной Европы. Большое значение имела для него встреча с Герценом. Его враждебное, насмешливое отношение к французам Второй империи, на котором мы ещё остановимся подробнее, нашло свое отражение в произведениях последующего периода, в особенности в «Зимних заметках о летних впечатлениях» и в романе «Игрок».

После возвращения из-за границы, видимо, в сентябре-октябре 1862 года, Достоевский написал рассказ «Скверный анекдот», опубликованный в ноябрьской книжке журнала «Время». «Скверный анекдот» знаменовал обострение отношений между «Временем» и «Современником», происшедшее к концу 1862 года. В начале 1863 года Салтыков-Щедрин в анонимной заметке в «Современнике» открывает долгую и ожесточённую дискуссию с Достоевским. Итак, позиции Достоевского в общественной борьбе начинают всё более определяться.

Зимой 1862 — 1863 гг. происходит сближение Достоевского с Аполлинарией Прокофьевной Суловой. История этой близости имеет серьёзное значение для настоящей работы. Она изучена советским исследователем А. С. Долининым, автором статьи «Достоевский и Сулова».

^{*} Страхов Н. Н. Воспоминания о Фёдоре Михайловиче Достоевском // Достоевский в воспоминаниях современников. Под ред. В. В. Григоренко и др. Т. 1. М.: «Художественная литература», 1964. С. 229.

^{**} Там же. С. 300.



Достоевский женился в 1857 г. по самой страстной любви на красивой чахоточной вдове, Марье Дмитриевне Исаевой. Уже в Семипалатинске начались между ними драмы ревности, взаимное мучительство. Нестерпимо гордый характер Марьи Дмитриевны, плохое, враждебное отношение её к родственникам мужа, её болезнь, ещё более обостряющаяся в климате Петербурга, — всё это сделало их совместную жизнь настоящим семейным адом. Раздражённая, озлобленная, не без оснований подозревающая мужа в интересе к другим — *здоровым* — женщинам, Марья Дмитриевна к концу своей жизни начала даже страдать галлюцинациями.

Любовь Достоевского к жене принимает мучительный, надрывный характер. В Петербурге он ищет душевного успокоения в дружбе с другими женщинами. В начале 1861 года он встречается и переписывается с артисткой А. И. Шуберт. Приблизительно в то же время, в начале 60-х годов, он бывает у Надежды Прокофьевны Суловой, вольнослушательницы медико-хирургической академии. Это была замечательная женщина, ученица Ивана Михайловича Сеченова, тогда ещё молодого профессора этой академии. Впоследствии Н. П. Сулова получила степень доктора медицины в Цюрихе и стала первой русской женщиной врачом. Дружбу с Надеждой Прокофьевной Достоевский сохранил надолго.

С младшей сестрой её, Аполлинарией (или Полиной, как её обычно называли), великого романиста связывали отношения гораздо более близкие и более бурные. Получившая хорошее образование, гордая, красивая и честолюбивая девушка, Аполлинария Прокофьевна была типичной «эмансипанткой», близкой к радикальным кругам, пробующей свои силы в литературе, мечтающей о какой-то общественной деятельности. Впоследствии в её облике усилились черты русской «нигилистки»: полиция следила за ней как за распространительницей прокламаций революционного содержания; школа-пансион, которую она держала в селе Иваново (Шуйский уезд, Владимирская губерния), была закрыта, так как министру донесли, что А. П. Сулова носит синие очки, стрижет волосы, вольнодумствует в речах и никогда не ходит в церковь. В 1872 г. А. П. Сулова недолгое время посещает только что открывшиеся курсы Герье в Москве и вызывает уважение молодых курсисток своим серьёзным и сосредоточенным видом.

Вместе с тем Аполлинария Прокофьевна отнюдь не была революционеркой, хотя и находилась под влиянием революционных идей. Очевидно, она не была столь же цельной натурой, как её старшая сестра. По дневнику А. П. Суловой, опубликованному А. С. Долининым, можно предполагать, что страстному и противоречивому характеру Суловой были свойственны взлеты и падения, суровая требовательность к окружающим и в то же время стремление к полной свободе и независимости. А. С. Долинин говорит во вступительной статье о «трагической основе» души Суловой.

~ ~ ~ ~ ~

Несомненно, что в возрасте 21-22 лет* Аполлинария Прокофьевна отнюдь не была ни «роковой женщиной», ни натурой трагической: она смотрела на жизнь оптимистически, верила в будущее, искала счастья в любви, и целомудрие, девичья свежесть, ясность составляли не менее существенную особенность её натуры, чем ригоризм, гордость и чувственность.

Отец сестер Сусловых — бывший крепостной крестьянин графа Шереметьева, откупившийся на волю ещё до реформы. В начале 60-х годов он управляет всеми делами графа и его огромными имениями, постоянно живет в Петербурге, во второй половине 60-х годов он уже имеет собственную фабрику в Иваново-Вознесенске.

Личность А. П. Сусловой и близость с ней нашли значительное отражение в романе «Игрок». Характер и степень этого отражения — один из вопросов, затрагиваемых в настоящей работе.

В сентябре 1861 года в пятой книжке журнала «Время» был опубликован рассказ А. П. Сусловой «Покуда». Это типичный рассказ эмансипантки, сентиментальная драма «передовой женщины», загубленной обществом: героиня, порвавшая со своей семьёй и мужем, внезапный отъезд её в провинцию, грошёвые уроки, чахотка и нищенская смерть на чердаке. Долинин предполагает, что можно отчасти доверять свидетельству Л. Ф. Достоевской, написавшей в эмиграции лживые и вульгарные мемуары об отце. По этому «свидетельству», А. П. Суслова первая написала Достоевскому «наивное поэтическое письмо, с которого началось знакомство». Так или иначе, она становится одним из тех незначительных сотрудников, которые обычно группируются вокруг крупного журнала. Былая близость Достоевского к Белинскому, его участие в кружке Петрашевского, каторга, громкая литературная известность не могли не импонировать прогрессивно мыслящей девушке, демократке по крови и убеждениям. Необыкновенность личности Фёдора Михайловича Достоевского, оригинальность его характера, острота суждений, страстное и большое чувство вызвали горячую ответную любовь А. П. Сусловой к писателю.

Однако, как мы знаем из черновика одного письма А. П. Сусловой к Достоевскому, эта любовь для него не была всепоглощающей. Он производил на Аполлинарию Прокофьевну впечатление человека, который среди более важных занятий отводит любви определенные часы. То было время, когда журнал поглощал много сил и времени Достоевского.

После «Скверного анекдота» появляются «Зимние заметки о летних впечатлениях. Фельетон за всё лето», во второй и третьей книжке «Времени» (февраль — март 1863 года). Это один из самых ярких и интересных образцов публицистики Достоевского, плод его первого знакомства с Западной Европой. Ещё Страхов отметил, что «"Зимние заметки о летних впечатлениях"» отзываются

* В машинописи — «года».

~ ~ ~ ~ ~

несколько влиянием Герцена»^{*}. Несмотря на «антизападное направление» журнала «Время», он был в то же время антагонистом славянофильского «Дня». В историческом споре западников и славянофилов «почвенники» занимали позицию «вооружённого нейтралитета». Лишь несколькими годами позже Достоевский более явно приближается к славянофилам, оставаясь в то же время независимым и сохраняя целый ряд расхождений с их реакционными теориями.

В работе А. С. Долинина «Достоевский и Герцен»⁶ проводится мысль о влиянии Герцена на Достоевского. Наибольшую силу этого воздействия Долинин относит к 1862 году. Хотя сближения текстов, производимые Долининым, подчас несколько спорны, а выводы преувеличены, тем не менее, вполне правомерно говорить о кратковременном влиянии Герцена на Достоевского в одной важной области — в критике буржуазных общественных отношений в Западной Европе.

Советские исследователи неоднократно анализировали «Зимние заметки о летних впечатлениях» с точки зрения критики буржуазного Запада. С великолепным сарказмом великий русский писатель развенчивает одну из самых знаменитых столиц мира. С наслаждением бросает Достоевский, говоря о Париже, парадоксальный эпитет: «самый нравственный и самый добродетельный город на всем земном шаре»^{*}. Достоевский издевательски «восхищается» порядком, благоразумием и прочно установившимися отношениями: «...какой порядок, какое, так сказать, затишье порядка»^{*}. Рядом набрасывается величественно-мрачная, «апокалиптическая» картина Лондона с резкими контрастами роскоши и нищеты, со страдающими в бедности массами пролетариев и высокомерием Ваала — царствующего безраздельно капитала. С удивительной меткостью уловил замечательный наблюдатель жизни Фёдор Михайлович Достоевский реальное историческое различие между силой английской буржуазии — в то время могучего и непрерывно восходившего класса — и неуверенностью, подлостью, относительной слабостью французской буржуазии, которая после грозного 1848 года бросила под ноги цезарю все свои свободы, чтобы штыками оградиться от пролетарской революции. Достоевский точно проанализировал «классовую психику» французской буржуазии. «Парижанин, как птица страус, любит затыкать свою голову в песок, чтоб так уж и не видеть настигающих его охотников»^{*} (глава V «Ваал»).

В VI главе «Зимних заметок», названной «Опыт о буржуа», Достоевский воссоздает удушающую атмосферу военно-буржуазной диктатуры, с её армией шпионов, казенной литературой, лицемерием и ложью, трусостью и стяжательством, возведенным в добродетель. «Накопить фортуны и иметь как можно больше вещей —

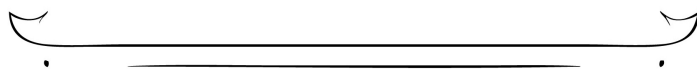
^{*} Страхов Н. Н. Указ. соч. С. 298.

⁶ Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы. Сб. 1. Под ред. А. С. Долинина. Пг., «Мысль», 1922. «Достоевский и Герцен».

^{*} 5; 68.

^{**} 5; 68.

^{***} 5; 74.



это обратилось в самый главный кодекс нравственности, в катехизис парижанина»^{*}. Однако буржуа сохраняет острую потребность рядиться в одежды театрального благородства. «Все французы имеют удивительно благородный вид. У самого подлого французика, который за четвертак продаст вам родного отца, да ещё сам, без спросу прибавит вам что-нибудь впридачу, в то же время, даже в ту самую минуту, как он вам продает своего отца, такая внушительная осанка, что на вас даже нападает недоумение»^{*}.

Убийственно пародируя знаменитое «Qu'est — ce que le tiers etat?» аббата Сиейеса, Достоевский доказывает банкротство принципов 1789 года, выраженных в формуле «свобода, равенство, братство». «Дает ли свобода каждому по миллиону? Нет. Что такое человек без миллиона? Человек без миллиона есть не тот, который делает все что угодно, а тот, с которым делают все что угодно»^{**}. И последний член этой триады — «братство» — вызывает у Достоевского пространные размышления о человеческой природе, которая не укладывается в искусственную схему фурьеристов, пытающихся создать социалистические общества в недрах буржуазного строя. Как всегда в своих суждениях о социализме, Достоевский проявляет свою исторически обусловленную ограниченность: будучи прав в частностях (бесплодность фаланстеров), он глубоко заблуждается в общем, неправомерно распространяя объем понятия: логическая ошибка, вызванная недостатком исторического опыта. Достоевский, трагически вырванный обстоятельствами из среды революционного движения, в своем знакомстве с социализмом остался на уровне Фурье и Консидерана. Всякий социализм он считал утопическим, беспочвенным, нежизненным, чуждым человеческой природе вообще. И тем не менее, он с некоторым удивлением констатирует в «Опыте о буржуа», что этот самый царь жизни, класс, который стал всем, боится только социалистов и коммунистов.

Да, после этого можно лишь посмеяться над замечанием Страхова о том, что Достоевский «не был большим мастером путешествовать»: напротив, этого эксцентричного туриста, раздраженно отворачивавшегося от рекламированных чудес Запада, отличала удивительная способность видеть и схватывать самую суть чужой жизни.

Правда, Достоевский тут же утверждает, что «работники тоже все в душе собственники»^{*}. Это нелепое утверждение находит не основу, но частичное объяснение в известной пассивности, спаде революционного движения во Франции того времени. Когда республиканцы в Париже 2 декабря 1851 года звали рабочих на баррикады против Луи Бонапарта, те отвечали: «А не ваш ли отец или дядя

**** 5; 76.

* 5; 76.

* 5; 78.

* 5; 78.

расстреливал и ссылал нас в июне?»⁷. В те годы, когда Достоевский впервые увидел Францию, рабочее движение в ней было жестоко подавлено, малочисленные революционеры типа Бланки скрывались в подполье или сидели в тюрьмах, высокая деловая активность способствовала относительной стабилизации режима, и революционная ситуация отсутствовала.

В VII главе «Зимних заметок» Достоевский отмечает лакейство французского буржуа и «необычайное развитие шпионства во Франции»^{**}. Надо особо отметить, что Достоевский со свойственным ему размахом обобщений относит эти черты ко всей французской нации («дух нации»), варьируя понятия «француз» и «буржуа» почти как равнозначные. Тут сказалось и то, что «общественное мнение» во Франции в зените Второй империи отличалось чрезвычайной ограниченностью и низостью: буржуа царил во взглядах и вкусах. Достаточно вспомнить, что Виктор Гюго творил в эмиграции, что «Цветы зла» Шарля Бодлера были сожжены рукой палача, что в «Салоне отверженных» взбесившиеся мещане тыкали зонтиками в картину Эдуарда Мане «Завтрак на траве», что сенат освистал и оскорбил Сент-Бёва за его речь в защиту свободы мысли и науки, а Высшая Нормальная школа была закрыта по желанию императрицы Евгении за то, что приветствовала мужество Сент-Бёва. Достоевский высказывает презрение к этому обществу за его ограниченность, узость мысли, самодовольство и фальшь. Он издевается над культурой этого общества — и не видит ничего иного.

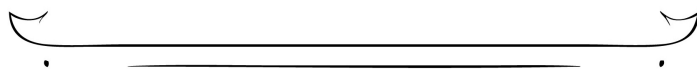
Наконец, в VIII главе («Брибри и мабишь») Достоевский срывает покровы с буржуазного брака и маску с буржуазной любви. Тут, пожалуй, его сарказм достигает своих вершин. Нарисованный в VIII главе «Зимних заметок» обобщённый портрет молодого французского буржуа является законченным и полнокровным этюдом к образу Де-Грие в романе «Игрок». На этом мы ещё остановимся при анализе романа.

После критики буржуазной Франции и буржуазного жизненного уклада в целом второй важнейшей темой является тема «заграничных русских» и отношения культурного русского общества к европейской цивилизации, которую Достоевский склонен рассматривать в целом, не выделяя из неё передовых, прогрессивных элементов и по-славянофильски противопоставляя русские национальные особенности всему западному «образу жизни». Эта тема волновала Достоевского на протяжении многих лет и нашла отражение в целом ряде его публицистических и художественных произведений. Автор «Зимних заметок» дает почувствовать своё настроение уже с первых строк первой главы, уже с запальчивого риторического вопроса: «Кому из всех нас русских (то есть читающих хоть журналы) Европа не известна вдвое лучше, чем Россия?»^{*} Далее он иронизирует над своей жаждой увидеть Европу и

⁷ Ж. Валлес. Жак Вентра. М., ГИХЛ, 1949. С. 353

^{**} 5; 82.

^{*} 5; 46.



приписывает первые неблагоприятные впечатления от Берлина и Дрездена своей «больной печени».

Глава III, «и совершенно лишняя», ставит важный для Достоевского вопрос: «каким образом на нас в разное время отражалась Европа и постоянно ломилась к нам с своей цивилизацией в гости, и насколько мы цивилизовались, и сколько именно нас счетом до сих пор оцивилизовалось?»^{**} Все последующее, несмотря на иронию и внешне шутовскую форму, включает в себе весьма нешуточный ответ на эти вопросы.

Восемнадцатый век, екатерининские времена, отмечены в России весьма поверхностным западным влиянием. «Напяливали шелковые чулки, парики, привешивали шпажонки — вот и европеец». Это не мешало всё так же расправляться с дворней и подличать перед высшим лицом. Несмотря на парики и манжеты, тогдашнее барство (по мнению Достоевского) было ближе и понятнее мужику. «Все эти господа были народ простой, кряжевой...» — говорит Достоевский. «Вся эта заказная и приказанная Европа удивительно как удобно уживалась у нас тогда...»^{*} Иными представляются Достоевскому правящие классы в России в 19 веке. «Ну теперь уж не то, и Петербург взял своё. Теперь уж мы вполне европейцы и доросли». Даже сам Гвоздилов «приличие соблюдает, французским буржуа делается...» Но теперь «мы до того прекрасны, до того цивилизованы, до того европейцы, что даже народу стошнило на нас глядя. Теперь уже народ нас совсем за иностранцев считает, ни одного слова нашего, ни одной книги нашей, ни одной мысли нашей не понимает, — а ведь это, как хотите, прогресс. Теперь уж мы до того, глубоко презираем народ и начала народные, что даже относимся к нему с какою-то новою, небывалой брезгливостью»^{**}. Под словом «мы» Достоевский, конечно, понимает «цивилизованные» классы русского общества. Но тут же вступает в полемику с прогрессистами, обвиняя их в презрении к народу, в «капральской самоуверенности».

И Достоевский считает, что «цивилизация — не развитие, а, напротив, в последнее время в Европе всегда стояла с кнутом и тюрьмой над всяким развитием!» По его мнению, «цивилизация уже осуждена давно на самом Западе и что за неё стоит только там один собственник (хотя там все собственники или хотят быть собственниками), чтоб спасти свои деньги»^{***}.

Впрочем, он извиняется перед читателем, что слишком скоро перепрыгнул от дедов к внукам. В промежутке был Чацкий, это не наивно-плутоватый дед и не самодовольный потомок. «Чацкий — это совершенно особый тип нашей русской Европы, это тип милый, восторженный, страдающий, вызывающий и к России и к почве, а между тем всё-таки уехавший опять в Европу...»^{*} Достоевский высказывает

^{**} 5; 55.

^{*} 5; 57

^{**} 5; 59

^{***} 5; 51.

^{*} 5; 61.

~ ~ ~

свои заветные мысли, говоря, что новый переродившийся Чацкий скоро явится победителем и найдет себе дело в России. «Юный человек уже родился»^{**}, — вскользь бросает Достоевский.

Но здесь он снова переходит к современным ему образованным классам России. «Любят у нас Запад, любят и в крайнем случае, как дойдет до точки, все туда едут». «Поколение Чацких обоего пола после бала у Фамусова, и вообще когда был кончен бал, размножилось там, подобно песку морскому, и даже не одних Чацких: ведь из Москвы туда они все поехали. Сколько там Репетиловых, сколько Скалозубов, уже выслужившихся и отправленных к водам за негодностью. Наталья Дмитриевна с мужем там непременный член. Даже графиню Хлестову каждый год туда возят». Один лишь Молчалин остался дома: он в Петербурге и преуспел. Подлецы у власти — таков подтекст этого мимолетного замечания Достоевского.

«Все они ходят с гидами и жадно бросаются в каждом городе смотреть редкости, и, право, точно по обязанности, точно службу продолжают...» «Заграничные русские», по насмешливой характеристике Достоевского, едва переселившись за границу, тотчас же становятся «разительно похожи на тех маленьких несчастных собачек, которые бегают, потерявши своего хозяина»^{***}. Раздражение автора «Зимних заметок» на тупую униженность русских за границей, его ёрнический, эксцентричный протест против «нерассуждающего, рабского преклонения» перед европейской цивилизацией полностью перешли в роман «Игрок», где явились основанием ряда сцен, диалогов, споров и ситуаций.

Хорошо дополняет процитированные выше фрагменты «Зимних заметок» письмо Достоевского к Аполлону Майкову, от 15/27 мая 1869 года из Флоренции. Достоевский восторгается историческими балладами Майкова и делится собственными аналогичными мечтами, говоря, что прошёл бы до Бирона, до Екатерины и далее — до крестьянской реформы, до бояр, рассыпавшихся по Европе с последними кредитными рублишками, до барынь, блудящих с Боргезанами, до семинаристов, проповедующих атеизм, и т.д. Здесь опять он сваливает в одну кучу революционеров и вырождающееся дворянство, с грубой и злобной небрежностью объединяя всех своих врагов под одной якобы общей их чертой: антинародность, антинациональность. Но здесь, спустя семь лет после «Зимних заметок о летних впечатлениях», Достоевский ещё более нетерпим и яростен к «заграничным русским», к дворянам, транжирящим в Европе остатки родовых поместий. После первого своего путешествия Достоевский был настроен к ним скорее презрительно, чем враждебно. Этот оттенок, это различие сказалось в «Игроке», где у главного героя, по сути дела, только один враг — французский авантюрист маркиз Де-Грие.

^{**} 5; 62.

^{***} 5; 63.

~ ~ ~ ~ ~

В то время, когда Достоевский ещё писал «Зимние заметки о летних впечатлениях», встречался с Аполлинарией Прокофьевной, прислушивался к зловещему кашлю жены — в те дни и месяцы 1863 года происходили события, которым предстояло значительно изменить его жизнь.

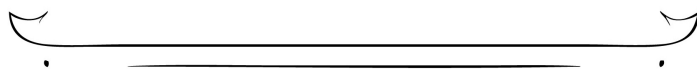
В ночь на 23 января 1863 года в Царстве Польском началось восстание. В разгар восстания журнал братьев Достоевских «Время» опубликовал статью Н. Н. Страхова «Роковой вопрос». В ней была сделана попытка объективного анализа «проблемы» ассимиляции Польши. Страхов, совершенно в духе эпигонов Гегеля, развивал свой идеалистический тезис о необходимости духовного преобладания прежде установления политического господства: он доказывал, что бороться с поляками внешнею силой недостаточно и что победа над ними будет действительна только тогда, когда она будет морально обоснована и оправдана. Статья Страхова была скорее патриотической, но на фоне разгула шовинистических страстей в русской прессе она выделялась своим спокойным и внешне беспристрастным тоном.

В это время тон в русской прессе задаёт Катков, ренегат из либералов, враг социалистов, англоман, реакционер. В это время «Современник» был уже приостановлен изданием на восемь месяцев. Яростная кампания, которую Катков повел в издаваемом им «Русском вестнике» и в газете «Московские ведомости» за беспощадное подавление польского «мятежа», снискала ему в 1863 г. огромную популярность. Журнал «Время» с его почти пятидесяти тысячным тиражом (по тем временам крупный тираж) и с внешне независимой позицией был тогда одним из немногих оставшихся на поле журнального боя конкурентов и противников Каткова. Поэтому статья Страхова явилась для катковской клики удобным поводом к расправе.

Газета «Московские ведомости» опубликовала своего рода открытый донос на «Время», обвинив журнал в полонофильских настроениях. 24 мая 1863 г. появилось «высочайшее повеление» о закрытии журнала «Время». Герцен писал: «Журнал «Время», умеренный, но честный и исполненный великодушных симпатий орган, редактируемый выдающимся писателем Достоевским, мучеником, только что возвратившимся с каторжных работ, напечатал по поводу Польши несколько гуманных слов, которые, весьма вероятно, прошли бы незамеченными, но «Московские ведомости» указали на статью, и журнал был приостановлен»^{*}.

В это время (весной 1863 г.) А. П. Суслова выехала в Париж. Достоевский и она договорились о совместном путешествии. Однако почти всё лето Достоевский с братом провели в хлопотах о возобновлении своего журнала. Им приходилось многократно объяснять «истинный смысл» статьи Страхова и отвергать обвинения в полонофильстве. В это время в России нарастало большое возбуждение, вызванное

^{*} Герцен А. И. Сочинения в 9 тт. Т. 8. М.: «Государственное издательство художественной литературы», 1958. С. 195.



угрожающими нотами западных держав. «В Петербург летели адреса, заявления, резолюции, которые требовали отклонения вмешательства иностранных держав. В среде дворянства и купечества разгорались шовинистические страсти»⁸. Шовинистический угар, усиливаемый дипломатическими атаками Запада, захватил и широкие слои мелкой буржуазии России. Преобладающим тоном в русском общественном мнении стало озлобление против поляков, глумление над повстанцами. Как известно, на короткое время эта мутная волна затопила и Н. А. Некрасова, выступившего с приветственной одой в честь Муравьёва-вешателя. Не устоял против этого безумия и Ф. М. Достоевский. Презрительное и ненавистное чувство к польскому шляхтичу, надменному, кичливому и мелкому, он распространил на весь польский народ, начал воспринимать его как исторического предателя славянства, как народ, отравленный католицизмом. Это презрение и ненависть в дальнейшем неоднократно проявляются в романах Достоевского, где фигурируют поляки. Сказалась эта ненависть и в «Игроке».

Демократическое общественное мнение Европы сочувствовало польскому восстанию, так же, как и немногочисленные тогда ещё революционеры России... Но в Западной Европе буржуазия стремилась использовать ненависть народов к царизму в своей дипломатической игре. С этой целью правительства Англии и Франции разжигали в официозной прессе антирусскую кампанию. «...Английское и французское правительства, своими выступлениями спровоцировав поляков на отказ от амнистии и на продолжение безнадёжного восстания, тем самым взяли на себя тяжкую ответственность за жестокие репрессии царского правительства»⁹. Когда же, несмотря на все демонстрации негодования, император Александр подавил восстание, политические деятели Запада умыли руки. 26 мая 1864 года в палате общин лорд Пальмерстон, британский премьер, заявил, что самая мысль о войне Англии с Россией из-за Польши была бы «сумасшествием», и настойчиво утверждал в той же речи, что только «польская близорукость» виновата, если кто-либо из поляков поверил в возможность такой войны¹⁰.

Однако отношение к России оставалось на Западе напряжённым. Даже спустя четыре года после восстания, когда император Александр вместе с королём Вильгельмом посетили Париж, то во Дворце правосудия молодой адвокат Флоке крикнул царю: «Да здравствует Польша!» При проезде царя польский эмигрант Бжезовский выстрелил в него из пистолета: Сенский суд присяжных признал его виновным, но нашел смягчающие вину обстоятельства. Это было в 1867 году. Легко себе представить, какая обстановка окружала русских в Западной Европе в 1863 году, в разгар кровавой «деятельности» Муравьёва. Именно в это время, в августе 1863 года, Достоевский выехал за границу во второй раз.

⁸ История дипломатии. Т. 1. Гл. 11. М., 1941.

⁹ История дипломатии, т. 1, глава 11.

¹⁰ Там же.

~ ~ ~ ~ ~

Читая в каждой газете «страшнейшие ругательства» против России, признавая в той или иной форме исторические права Российской империи на Польшу, Достоевский не мог не ожесточиться душою против этого стада лицемерных буржуа (иных он почти и не различал), которые посмели судить Россию с высоты своей денежной цивилизации. В те годы складываются в более резком и определённом виде национализм и реакционный панславизм Достоевского.

Итак, 14/26 августа он приехал в Париж и встретился с А. П. Сусловой. Его ожидал жестокий удар. «Ты приехал слишком поздно», — такими словами встретила его Аполлинария Прокофьевна. Она влюбилась в молодого красивого студента Сальвадора, испанца. Очевидно, он происходил из богатой семьи: местами в своём дневнике Суслова называет его «Плантатором». Достоевский был потрясён её признанием. Вечером 27 августа она записывала в своём дневнике тягостную сцену в отеле, где жил Достоевский:

«Когда мы вошли в его комнату, он упал к моим ногам и сжимая, обняв с рыданием мои колени, громко закричал: «Я потерял тебя, я это знал!» Успокоившись, он начал спрашивать меня, что это за человек. «Может быть, он красавец, молод, говорун. Но никогда ты не найдёшь другого сердца, как моё»¹¹.

Достоевский просил А. П. Суслову оставаться в дружбе с ним и предлагал ехать в Италию, обещая вести себя, как брат. Аполлинария Прокофьевна несчастна: вскоре она узнаёт, что Сальвадор пресытился её любовью, тяготится ею. Он открыто избегает её. Запись в её дневнике, сделанная 1 сентября, рассказывает в её обычном сухом протокольном стиле: «Когда я осталась в своей комнате, со мной сделалась истерика, я кричала, что убью его. Этого никто не слышал»^{*}. Аполлинария Прокофьевна принимает какое-то решение (возможно, мысль о самоубийстве). Она сжигает некоторые тетради и письма («те письма, которые могли бы компрометировать меня»). Решимость доставляет ей наслаждение: «Мне было чудно хорошо»^{**}.

Ранним утром она отправилась к Достоевскому. Он ещё в постели, отворяет дверь Полине и снова ложится. Она просит его поскорее прийти к ней, так как она должна с ним посоветоваться. Л. Ф. Достоевская, в своих мемуарах всячески чернившая Суслову (она называет её «вечной студенткой» и жрицей свободной любви), передаёт этот эпизод иначе, нежели в дневнике А. П. Сусловой: по мемуарам, Полина рано утром ворвалась к Достоевскому, размахивая огромным ножом и крича, что убьёт своего любовника.

Достоевский тотчас по уходе Аполлинарии Прокофьевны поспешно одевается и отправляется к ней. Но у неё уже начало проходить её вчерашнее неистовство: он встретила его улыбаясь, с булочкой в руке, и они вместе завтракают. Как всегда,

¹¹ А. П. Суслова. Годы близости с Достоевским. М.: [«Издательство М. и С. Сабашниковых»], 1928. [С. 51].

^{**} Там же. С. 54.

^{*} Там же. С. 55.

~ ~ ~ ~ ~

А. П. Суслова всё рассказывает ему, делится с ним своими переживаниями, как бы не замечая, что этим она ранит его самолюбие. Она говорит о Сальвадоре: «Я его не хотела бы убить, но мне бы хотелось его очень долго мучить!»¹².

Достоевский убеждает ее, что Сальвадор не стоит таких мучений, что он просто «гадость, которую выводят порошком». Но Полина не замечает сама, что в её озлоблении ещё слишком сильно чувствуется страсть. Она думает о деньгах, которые когда-то осталась должна Сальвадору, и эти жалкие пятнадцать франков вырастают в её глазах в некий символический жест. Она посылает их Сальвадору со специальным письмом: «Милостивый государь, однажды я позволила себе получить от вас услугу, за которую обычно платят деньгами. Я думаю, что можно получать услуги только от людей, которых мы считаем за друзей и которых уважаем. Я посылаю вам эти деньги, чтобы исправить свою ошибку по отношению к вам. Вы не имеете права мне помешать в этом намерении...»^{*} — и т.д. Вся эта история с 15 франками очень занимала Полину, и она советовалась по этому поводу с Достоевским.

Наконец, А. П. Суслова согласилась ехать с ним в Италию. 6 сентября в Баден-Бадене, куда они прибыли накануне, А. П. Суслова записывает в свой дневник: «Путешествие наше с Ф. М. Достоевским довольно забавно; визируя наши билеты, он побранился в папском посольстве; всю дорогу говорил стихами, наконец, здесь, где мы с трудом нашли две комн. с двумя постелями, он расписался в книге «Officier», чему мы очень смеялись. Всё время он играет на рулетке и вообще очень беспечен»^{**}.

Увлечение Ф. М. Достоевского рулеткой — излюбленный эпизод западных биографов писателя. Эту подробность смакует и такой автор, как Станислав Мацкевич, автор книги «Dostojewski» (Warszawa, PIW, 1957). Рулетка отнюдь не является выражением каких-то особенностей характера или психического склада Достоевского. Однако, в тот период, который мы рассматриваем, он склонен был подчас поддаваться демону игры. Говоря о романе «Игрок», мы не вправе обойти молчанием эти факты.

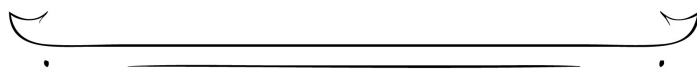
Впервые он играл на рулетке в 1862 г. в Висбадене («...третьего года в Висбадене я выиграл в один час до 12.000 франков»^{*}, — письмо И. С. Тургеневу от 3/15 августа 1865 г.) Теперь, направляясь с Полиной в Италию, он снова пробует счастья в рулетке. На этот раз судьба скорее неблагоприятна к нему, это известно, хотя бы из его переписки с братом Михаилом Михайловичем Достоевским. Ещё по дороге в Париж Ф. М. Достоевский остановился в Висбадене. В письме к брату он рассказал о выигрыше (причем в какой-то момент в кармане у него было десять тысяч, но затем он вновь много проиграл). Из своего выигрыша он послал

¹² Суслова А. П. Годы близости с Достоевским, стр. 55.

^{*} Там же. С. 56.

^{**} Там же. С. 58.

^{*} 28/2; 128.



значительные суммы в Петербург, брату М. М. Достоевскому и сестре жены — Варваре Дмитриевне Констан. В сентябре, уже путешествуя с А. П. Суловой, Достоевский снова заезжает на рулетку и крупно проигрывается. Во всяком случае, Варваре Дмитриевне он пишет, что «проигрался весь до тла» и просит прислать обратно почти всё, что он послал ей после первого выигрыша.

Аналогично содержание и письма к брату, не дошедшего до нас (вероятно, от 8 сентября — предположение А. С. Долинина). Отвечая на него, Михаил Михайлович пишет 2/14 сентября: «Письмо твоё, милейший друг и брат, просто меня убило, так-таки наповал убило»^{**}. Деньги, присланные Ф. М. Достоевским после выигрыша (50 фридрихсдор), почти разошлись. М. М. Достоевский и В. Д. Констан выслали ему остатки.

Характерно, что даже М. М. Достоевскому, человеку очень близкому, Фёдор Михайлович ещё ни словом не обмолвился о сложных отношениях с Полиной. 22 августа Михаил Михайлович пишет: «Письмо твоё мне показалось странным в одном месте. Ты пишешь о предчувствиях и нигде ни одного слова об Аполлинарии. Уж не случилось ли что-нибудь. Я право за тебя беспокоюсь...» А 2/14 сентября М. М. Достоевский высказывает недоумение: «P.S. Не понимаю, как можно играть, путешествуя с женщиной, которую любишь»^{*}.

Достоевский, действительно, любил Сулову по-прежнему и надеялся вернуть себе её любовь. 5 сентября в Баден-Бадене, в гостинице, где они остановились, между ними разыгралась известная сцена, детально описанная А. П. Суловой в её дневнике. Поздним вечером, после чая, она легла в постель и попросила Фёдора Михайловича сесть к ней ближе. «Мне было хорошо. Я взяла его руку и долго держала в своей. Он сказал, что ему так очень хорошо сидеть». В сильном волнении он внезапно поднимается и вновь садится. Полина удивлена.

«— Я сейчас хотел поцеловать твою ногу.

— Ах, зачем это? — сказала я в сильном смущении, почти в испуге и подобрала ноги.

— Так мне захотелось, и я решил, что поцелую.

Потом он меня спрашивал, хочу ли я спать, но я сказала, что нет, хочется посидеть с ним. Думая спать и раздеваться, я спросила его, придёт ли горничная убирать чай. Он утверждал, что нет. Потом он так смотрел на меня, что мне стало неловко, я ему сказала это.

— И мне неловко, — сказал он со странной улыбкой. Я спрятала своё лицо в подушку...»^{**}

В этих строках пробивается отблеск тяжёлой страсти Достоевского. Не менее наглядно видим мы из приведённого отрывка, что гордая и щепетильная в вопросах

^{**} 28/2; 515.

^{*} 28/2; 515.

^{**} Сулова А. П. Годы близости с Достоевским. С. 58-59.

~ ~ ~

своего женского достоинства, Полина мстительно играла чувством Достоевского. Впрочем, он это и сам уже понимал. На другой день после этой сцены он говорит Сусловой, что ей, верно, неприятно, что он её так мучит. «Я отвечала, что мне это ничего, и не распространялась об этом предмете, так что он не мог иметь ни надежды, ни безнадежности. Он сказал, что у меня была очень коварная улыбка, что он, верно, казался мне глуп, что он сам сознаёт свою глупость, но она бессознательна» (А. П. Сулова. Годы близости с Достоевским. Дневник, 6 сентября 1863 года) *.

В своей работе «Достоевский и Сулова», опровергая грубую клевету Л. Ф. Достоевской на Сулову, А. С. Долинин невольно впадает в другую крайность и несколько идеализирует подругу великого писателя. Её дневник не оставляет сомнений, что она в это время уже не любила Достоевского. Однако она путешествует вместе с ним (и на его средства), позволяет ему целовать себя, старается удержать около себя. 17 сентября в Турине она записывает:

«На меня опять нежность к Ф. М. Я как-то упрекала его, а потом почувствовала, что неправа, мне хотелось загладить эту вину, я стала нежна с ним. Он отозвался с такою радостью, что это меня тронуло, и стала вдвое нежнее. Когда я сидела подле него и смотрела на него с лаской, он сказал: “Вот это знакомый взгляд, давно я его не видал”. Я склонилась к нему на грудь и заплакала» **.

А в Риме 29 сентября она записывает о предыдущем дне: «Ф. М. опять всё обратил в шутку и, уходя от меня, сказал, что ему унижительно так меня оставлять (это было в 1 час ночи. Я раздетая лежала в постели). “Ибо россияне никогда не отступали” ***.

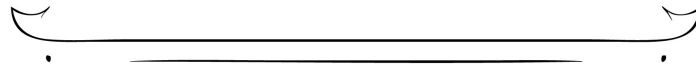
8/20 сентября 1863 года Достоевский пишет брату из Турина: «...Скучно ужасно, несмотря на А. П. Тут и счастье принимаешь тяжело, потому что отделился от всех, кого до сих пор любил и по ком много раз страдал. Искать счастья, бросив всё, даже то, чему мог быть полезным — эгоизм, и эта мысль отравляет теперь моё счастье (если только есть оно в самом деле)» *. Это уже полупризнание: поездка не удалась, он бросил дом ради химеры. В этом же письме говорится о встрече с Тургеневым в Бадене: «Тургенев А. П. не видал. Я скрыл». Но Достоевский не стал прятать Аполлинарию Прокофьевну от Герцена, которого встретил в начале октября в Неаполе. Он представил её как родственницу, весьма неопределённо. Мария Дмитриевна была ещё жива, приходилось остерегаться огласки. Достоевский провожал Герценов до Ливорно и был у них в гостинице. На корабле, во время этой поездки, Сулова увлечённо беседовала с сыном Герцена и, заметив ревность Достоевского, подозвала его к себе, что его сильно обрадовало... Она по-прежнему продолжает свою дразнящую и бесчестную игру. А. С. Долинин, хотя и стремится

* А. П. Сулова. Указ. соч. С. 59.

** Там же. С. 60.

*** Там же. С. 63.

* 28/2; 45.



несколько облагородить образ Аполлинарии Прокофьевны, признаёт, что во время этого путешествия Сулова проявляет в отношениях с Достоевским «утончённость мучительства». Это, по его замечанию, «сказывается, в сущности, уже в самом согласии её на совместную поездку с Достоевским» (Сборник «Ф. М. Достоевский». Л., 1925 г., статья «Достоевский и Сулова», стр. 205).

В период своего итальянского путешествия 1863 года Ф. М. Достоевский впервые заговаривает о замысле, который был впоследствии осуществлён им в романе «Игрок». В этом замысле весьма заметны впечатления путешествия, но наряду с чисто личным здесь, уже на первой стадии творческого процесса, зафиксированы социальные наблюдения Достоевского и делаются первые обобщения.

III. Первоначальный замысел романа «Игрок»

18 сентября 1863 года Достоевский пишет из Рима Н. Н. Страхову:

«Теперь готового у меня нет ничего. Но составилась довольно счастливый (как сам сужу) план одного рассказа. Большею частью записан он на клочках. Я было даже начал писать, — но невозможно здесь. Жарко и во-2-х приехал в такое место как Рим на неделю, разве в эту неделю *при Риме*, можно писать? Да и устаю я очень от ходьбы. Сюжет рассказа следующий: — один тип заграничного русского. Заметьте: о заграничных русских был большой вопрос летом в журналах. Всё это отразится в моём рассказе. Да и вообще отразится современная минута (по возможности разумеется) нашей внутренней жизни. Я беру натуру непосредственную, человека однакоже многоразвитого, но во всём недоконченного, изверившегося и не смеющего не верить, восстающего на авторитеты и боящегося их. Он успокаивает себя тем, что ему нечего делать в России и потому жестокая критика на людей, зовущих из России наших заграничных русских. Но всего не расскажешь. Это лицо живое — (весь как будто стоит передо мною) — и его надо прочесть, когда он напишется. Главная же штука в том, что все его жизненные соки, силы, буйство, смелость пошли на рулетку. Он — игрок, и не простой игрок, так же как скупой рыцарь Пушкина не простой скупец. (Это вовсе не сравнение меня с Пушкиным. Говорю лишь для ясности). Он поэт в своем роде, но дело в том, что он сам стыдится этой поэзии, ибо глубоко чувствует её низость, хотя потребность риска и облагораживает в его глазах самого себя. Весь рассказ — рассказ о том, как он третий год играет по игорным домам на рулетке».

«Если Мёртвый дом обратил на себя внимание публики, как изображение каторжных, которых никто не изображал наглядно, до Мёртвого дома, то этот рассказ обратит непременно на себя внимание как наглядное и подробнейшее изображение рулеточной игры...»

«Наконец, я имею надежду думать, что изображу все эти чрезвычайно любопытные предметы с чувством, с толком и без больших расстановок. Объём рассказа будет *minimum* полтора печатных листа, но, кажется, наверное два и очень может быть, что больше...»

«Вещь может быть весьма недурная. Ведь был же любопытен Мёртвый дом. А это описание своего рода ада, своего рода «каторжной бани». Хочу и постараюсь сделать картину...»¹³.

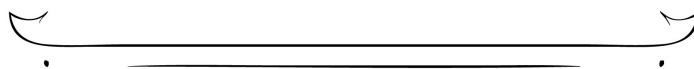
¹³ Ф. М. Достоевский. Письма, 1, стр. 333-334. [28/2; 50-51].

Таков первоначальный замысел романа «Игрок». Сразу же бросается в глаза, что великий романист отправляется в своём первом плане от реальной картины, от «своего рода ада» рулетки. Сильные и яркие жизненные впечатления, наблюдения большой социальной значимости служат у Достоевского первым импульсом к творчеству. Это один из характерных признаков художника-реалиста. Да, конечно, Достоевский в письме к Страхову не даёт определенных указаний на социально-углублённую трактовку темы, да и в самом романе преобладает психологический анализ героя и среды. Однако, рассматривая творчество Достоевского в исторической перспективе, мы можем утверждать, что уже в первоначальном замысле «Игрока» доминирует тема денег, тема распада личности под влиянием новых, капиталистических отношений, которая с такой неудержимой силой нарастает в последних романах Достоевского: «Преступление и наказание», «Идиот», «Подросток», «Братья Карамазовы».

С темой денег в первоначальном замысле соперничает тема «заграничного русского». Достоевскому отчётливо рисуется «один тип» человека, не находящего себе места в России, оторвавшегося от русской «почвы», «восстающего на авторитеты и боящегося их». Отметим, что Достоевский подчёркивает внутреннюю противоречивость, непоследовательность своего героя: это человек, во всём недоконченный, не верующий, но и не атеист, не верноподданный, но и не бунтарь. Такая оценка будущего «игрока», вышедшая из под пера самого Достоевского, позволяет определить тип, избранный им, как растерявшегося разночинца начала 60-х годов, лишённого классовых связей, равно враждебного как уходящей крепостнической системе России, так и буржуазному Западу, однако уже захваченного пагубной силой денег. Человек на перепутье — образ, в высшей степени исторически обусловленный. Итак, вторая тема будущего романа — разрыв национальных и классовых связей, иначе говоря — тема «заграничных русских».

В письме к Страхову не содержится никакого упоминания о любовной интриге будущего романа. Кстати, самому Достоевскому он представляется пока что рассказом в полтора-два печатных листа. Более того, Достоевский отчётливо резюмирует: «Весь рассказ — рассказ о том, как он третий год играет по игорным домам на рулетке». В первоначальном замысле, по всей вероятности, полностью отсутствовал образ Полины. Это вполне естественно: ещё жива Мария Дмитриевна, ещё не до конца прояснились отношения с А. П. Сусловой, и Достоевский от всех, даже от брата, скрывает перипетии этого тоскливого романа. Итак, тема мучительной любви, «любви-ненависти», отсутствует в первоначальном замысле.

Нет в первоначальном замысле романа ни «бабулиньки», ни генерала, ни маркиза Де-Грие, ни мадемуазель Бланш, ни мистера Астлея. Можно утверждать, что *главное лицо и кульминационные сцены рулетки* явились Достоевскому прежде сюжета. Он ещё не видит конфликта, но знает, чувствует, что конфликт



рядом, что казино в Висбадене — не менее соответствующие подмости для жизненной драмы, чем каторга.

Итак, в первоначальном замысле романа «Игрок» Достоевский намечает две основные темы — тему денег и тему заграничных русских. Тема страстной, мучительной любви отсутствует.

IV. Развитие первоначального замысла

Осенью 1863 года Достоевский и Суслова расстались. На обратном пути, в Висбадене, Достоевский крупно проигрывается на рулетке. 27 октября 1863 г. Аполлинария Прокофьевна, уже находящаяся в Париже, записывает в дневнике: «Вчера получила письмо от Ф. М., — он проигрался и просит прислать ему денег... Я решилась заложить часы и цепочку»^{*}. Полина достала 300 франков и немедленно послала их Достоевскому.

После 18 октября (30 по новому стилю) Достоевский возвращается в Россию.

Возвращение это было тяжёлым. Путешествие с Аполлинарией Прокофьевной не дало ему счастья. Мечты об отдыхе обернулись горьким разочарованием. Рулеточная фортуна вновь обманула. Начинались серые будни рядом с больной женой, которую перевозят из Владимира в Москву (воздух Петербурга смертелен для Марьи Дмитриевны). Почти всё время Достоевский проводит у постели медленно умирающей жены. Он и сам болен, припадки его участились.

За время его отсутствия в России произошли серьёзные изменения. Польское восстание подавлено. Революционное движение пошло на убыль.

Но и за стенами Петропавловской крепости продолжал борьбу Н. Г. Чернышевский. Написанный им в заключении роман «Что делать?» имел колоссальный успех среди молодёжи. Но вся реакционная и даже либеральная пресса ополчилась против романа, обвиняя его в «безнравственности». Героиня романа «Что делать?» рассматривалась как двоемужница.

Однако не это привлекло внимание одного из самых жёстных читателей романа — Фёдора Михайловича Достоевского. Сильнее всего он был раздражён одним эпизодом: рассказом Чернышевского о том, как студент медицины Александр Кирсанов вырвал из трясины разврата Настю Крюкову, проститутку с Невского, сделал её новым человеком, возвысил до большой любви. Аналогичный эпизод, только вывернутый наизнанку, Достоевский положил в основу своего самого «чёрного» творения. Именно против Чернышевского и его этической теории «разумного эгоизма» направлена печально знаменитая повесть «Записки из подполья» (хотя имя Чернышевского в ней ни разу не названо).

Марья Дмитриевна Достоевская живёт в Москве, пьёт кумыс и принимает лекарство. Вскоре Фёдор Михайлович также приезжает в Москву и временно поселяется в ней. Здесь он и пишет «Записки из подполья».

24 января 1864 года Михаил Михайлович Достоевский получил разрешение издавать журнал «Эпоха». 21 марта вышел первый (двойной) номер «Эпохи» за

^{*} Суслова А. П. Годы близости с Достоевским. С. 66.

январь — февраль 1864 года. В нём была напечатана первая половина повести Фёдора Михайловича, под названием «Подполье», с цензурными купюрами.

Вторую половину «Записок из подполья» — «повесть по поводу мокрого снега» он писал в марте — мае 1864 года в Москве. Весна принесла обычное для чахоточных обострение болезни у Марьи Дмитриевны. Каждый день домашние ожидали её смерти. Сам Достоевский долго болел, нервы его оставались расстроены, мучения жены отзывались на нём. И всё же он писал и писал с жаром, каждое утро, сам не зная, что выйдет из-под его пера. А повесть растягивалась, и Достоевский боялся, что не успеет кончить её до смерти жены: тогда придётся сделать перерыв в работе. Брат из Петербурга бомбардирует его письмами: повесть нужна в апрельскую книжку «Эпохи»!

Чего Достоевский боялся, то и произошло. 15 апреля у Марьи Дмитриевны кровь хлынула горлом, и в 7 часов вечера она умерла.

Работа была прервана. Повесть дописывалась, очевидно, уже в конце апреля — начале мая, когда Достоевский уже переехал в Петербург. Апрельская книжка «Эпохи» вышла в мае. В ней появилась «Повесть по поводу мокрого снега».

В «Записках из подполья» он полемизирует в основном с романом Чернышевского «Что делать?» Конечно, замысел Достоевского был гораздо шире одного лишь «опровержения» истории Насти Крюковой: он показывал человека в его «доподлинном», стихийном виде, обнажал перед читателем отвратительную душу буржуазного индивидуалиста, подпольной мыши, представляя эту душу как сущность человеческой природы вообще. Но трамплином для этого головоломного прыжка Достоевскому послужил вывернутый наизнанку сюжет из революционно-демократической литературы. Достоевский как-бы обвиняет Некрасова и Чернышевского в сентиментальном приукрашивании, в идеализации подлинного положения вещей, косвенным образом упрекая в фальши, неискренности, лицемерии тех «новых людей», которые пытаются «перевоспитывать» проституток.

Диалоги Лизы и подпольного человека в захлавленной комнатухе тайного дома терпимости принадлежат к числу самых известных и самых мрачных страниц Достоевского. Её подавляемые рыдания, прокушенная в кровь рука, любовное письмо от какого-то наивного студента — всё это передано Достоевским с потрясающей убедительностью. Появление Лизы в «подполье» и истерический монолог её мучителя: «Свету ли провалиться, или вот мне чаю не пить? Я скажу, что свету провалиться, а чтоб мне чай всегда пить»*. И порыв омерзительной страсти — как уродливое, садистское мщение за перенесённый им стыд: «...любить у меня — значило тиранствовать и нравственно превосходить. Я всю жизнь не мог даже представить себе иной любви и до того дошёл, что иногда теперь думаю, что любовь-то и заключается в добровольно дарованном от любимого предмета праве над ним

* 5; 174.

тиранствовать. Я и в мечтах своих подпольных иначе и не представлял себе любви, как борьбою, начинал её всегда с ненависти и кончал нравственным покорением, а потом уж и представить себе не мог, что делать с покорённым предметом»^{**}.

С предельным цинизмом выражена здесь у подпольного человека формула того патологического чувства, которое исследователи творчества Достоевского называли «любовью-ненавистью». В той или иной форме «любовь-ненависть» присуща многим героям его романов, повестей и рассказов. Это всегда тёмная, болезненная и подчас неукротимая страсть, исковерканная эгоцентризмом и осложнённая препятствиями социального характера. Она не имеет ничего общего с бледными, жалкими чувствами Ивана Петровича, героя-рассказчика в романе «Униженные и оскорбленные». Однако в «Записках из подполья» сделан лишь первый опыт изображения этой страсти, и «тиранство» подпольного изгнанника почти ничем ещё не предвещает той тяжёлой, как смерть, любви, какою любит Настасью Филипповну мрачный Рогожин. Общее у них лишь одно: потребность самоутверждения, выражающаяся в тиранстве, мучительстве и перерастающая в ненависть к любимому человеку.

Но если это неистовое чувство, потребность ощутить свою полную власть над женщиной приводит Рогожина к ножу, то у человека из подполья, соответственно его неизмеримо меньшей личности, аналогичный психологический ход выражается во много раз подлее и отвратительнее: когда Лиза, оскорблённая и раздавленная, уходит от него, он всовывает ей в руку деньги.

Затем, «со стыдом и отчаянием», он выскакивает вслед за ней на лестницу и зовет её. Ответа нет, лишь с визгом отворилась дверь на улицу и туго захлопнулась. Он возвращается к себе и видит на столе «смятую синюю пятирублёвую бумажку», которую минуту назад зажал в её руке. «Это была та бумажка; другой и быть не могло; другой и в доме не было»^{***}. Лиза успела бросить пятирублёвку на стол.

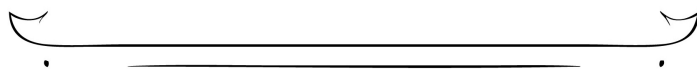
Через два года после «Записок из подполья» смятая пятирублёвая кредитка превратилась в пятьдесят тысяч франков. Кульминация романа «Игрок» представляет собой вариант заключительной сцены «Записок из подполья». Изменено всё: фон, характеры, побудительные мотивы. И однако осталась любовь-ненависть, оскорбление деньгами, только на сей раз невольное. И если Лиза полуукрадкой выбросила деньги «из руки на стол», то Полина в «Игроке» швырнула деньги в лицо Алексею Ивановичу. Это вариант отдалённый, однако при внимательном сопоставлении он прослеживается с достаточной отчётливостью.

Как отметил в своей монографии В. В. Ермаков, «Записки из подполья» — произведение антииндивидуалистическое, но в то же время глубоко заражённое болезнью индивидуализма»¹⁴. Достоевский анатомирует уродливую душу крайнего индивидуалиста, человека загнанного в подполье общественным и своим собственным

^{**} 5; 176.

^{***} 5; 177.

¹⁴ В. В. Ермаков. Ф. М. Достоевский. М., 1956. С. 149



злом. Но эту мышь, этот продукт буржуазного развития, этого человекоящера Достоевский выдает за подлинного, откровенно разоблачённого человека, такого же, как все, но лишь доводящего до крайности те черты, которые скрывает заурядный обыватель под маской своего благоразумия. Достоевский обманывает себя и читателя. С этих ложных позиций он судит социализм и прогресс, осмеивает идеи преобразования общества и воскрешения человека.

Образ индивидуалиста, подпольного циника, сыграл роль литературной манифестации и ознаменовал полный разрыв Достоевского с шестидесятниками, с которыми он ещё недавно поддерживал личные отношения. Но кроме того, «Записки из подполья» не прошли бесследно и в самом творчестве Достоевского. Здесь он впервые высказал мысли и чувства, получившие развитие в его последующих произведениях.

«Записки из подполья» вызвали новую полемику между Достоевским и «Современником».

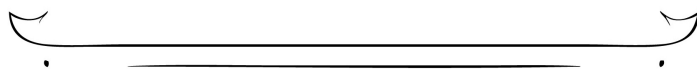
В это время в самой жалкой нищете умирает Аполлон Григорьев. Создатель «почвенничества», талантливый, но запутавшийся человек, он в последние месяцы своей жизни, нищенствовал, пил запоем, наконец, попал в долговую тюрьму. 10 июля 1864 г. в Павловске умирает Михаил Михайлович Достоевский. Для Достоевского начинается полоса страданий и тревог. «Эпоха» уже не имеет того успеха, который сопутствовал «Времени». Продолжается полемика с «Современником».

Заканчивается мрачный 1864-й год, год реакции и преследований. 19 мая 1864 г. на Мытнинской площади в Петербурге по приговору Сената Н. Г. Чернышевский взойшёл на эшафот для гнусного обряда «гражданской казни». Его заставили встать на колени, и палач сломал шпагу над его головой. Из толпы на помост бросили букет алых роз. В мае 1864 года вышла апрельская книжка «Эпохи» с «Повестью по поводу мокрого снега», прямо направленной против романа «Что делать?»

Во второй книжке «Эпохи» за 1865 год Достоевский публикует «Необыкновенное событие, или пассаж в Пассаже». Демократическая критика освистала этот рассказ как пошлую карикатуру на Чернышевского тогда уже находившегося в Сибири. Сам Достоевский позже отвергал это обвинение.

К этому времени относится один из самых ярких эпизодов в личной жизни Достоевского. Ещё в 1864 году он получил из Витебской губернии две рукописи, переписанные женским почерком и подписанные сокращённым именем Юрия Орбелова. В конце августа или в начале сентября 1864 года Достоевский пишет ответное письмо, где указывает на недостатки этих произведений, но с большой теплотой оценивает дарование неизвестного автора.

28 февраля 1865 года Достоевский получает письмо от этого «Орбелова»: им оказалась Анна Васильевна Корвин-Круковская, дочь генерала, богатого помещика польского происхождения. В письме от 28 февраля она сообщала Достоевскому о



своём приезде в Петербург и приглашала посетить её в доме Ф. Ф. Шуберта, её деда.

Первая встреча в присутствии многочисленного общества прошла тяжело и натянуто. Младшая сестра Анны Корвин-Круковской, Софья (впоследствии знаменитый математик) пишет в «Воспоминаниях детства», что Достоевский был явно не в духе, казался старым и больным и «всё время нервно пощипывал свою жидкую русую бородку и кусал усы, при чём всё лицо его передергивалось»¹⁵. Но в следующее посещение, когда Достоевский застал дома только двух сестёр, он почувствовал себе свободнее, сразу сдружился с девушками, произвёл на них сильное впечатление своим живым, острым, картинным разговором.

Однако новая любовь Достоевского вскоре начала расходиться с ним. В свои восемнадцать лет А. В. Корвин-Круковская уже была убежденной сторонницей революционных демократов (впоследствии она участвовала в Парижской Коммуне и была адъютантом генерала Ярослава Домбровского, погибшего на баррикадах). Анна Васильевна вскоре начала ожесточённо спорить с ним о нигилизме, «противоречить и дразнить его» (по выражению, С. В. Ковалевской).

«— Вся теперешняя молодёжь тупа и недоразвита! — кричал иногда Достоевский. — Для них смазные сапоги дороже Пушкина!

— Пушкин действительно устарел для нашего времени, — спокойно замечала сестра, зная, что ничем его нельзя так разбесить, как неуважительным отношением к Пушкину.

Достоевский вне себя от гнева, брал иногда шляпу и уходил, торжественно объявляя, что с нигилисткой спорить бесполезно и что его больше у нас не будет. Но завтра он, разумеется, приходил опять, как ни в чём не бывало»¹⁶.

Наконец, произошло решительное объяснение. В марте — апреле 1865 года Достоевский бывал у Корвин-Круковской по три-четыре раза в неделю. И вот в один прекрасный день, пока Соня играла специально разученную для Достоевского «Патетическую сонату» Бетховена, Фёдор Михайлович и Анна Васильевна Корвин-Круковская уединились в маленькой комнате для окончательного разговора. Лишь обрывок его услышала Соня Корвин-Круковская: «Голубчик мой, Анна Васильевна, поймите же, ведь я вас полюбил с первой минуты, как вас увидел; да и раньше по письмам уже предчувствовал. И не дружбой вас люблю, а страстью, всем моим существом...»^{*} Анна Васильевна Корвин-Круковская ответила отказом на предложение Достоевского. Впоследствии он с уважением говорил о ней Анне Григорьевне, своей второй жене.

«Это — девушка высоких нравственных качеств; но её убеждения диаметрально противоположны моим, и уступить их она не может, слишком уж она

¹⁵ Софья Ковалевская. Воспоминания детства. Нигилистка. М., ГИХЛ, 1960. [С. 102].

¹⁶ Там же. [С. 112].

^{*} Там же. С. 117.

~ ~ ~ ~ ~

прямолинейна. Навряд ли поэтому наш брак мог быть счастливым. Я вернул ей данное слово и от всей души желаю, чтобы она встретила человека одних с ней идей и была с ним счастлива»^{*}.

Весною 1865 г. Достоевский испытывает новый духовный подъём. Этот страстный, необыкновенно живучий человек мучительно переживал свои жизненные катастрофы, но снова быстро становился на ноги. Одиночество, неуспех последних произведений, отчаянное положение журнала не могли отнять у него ни любви, ни нового творческого горения. Замыслы его разнообразны: так, однажды у сестёр Корвин-Круковских он рассказал эпизод, который позже лёг в основу «Исповеди Ставрогина». В это же время или чуть позже у него складывается замысел романа, посвящённого теме национального бедствия царской России — алкоголизма.

И в эти дни судьба наносит ему новый удар: общество, враждебное гению, напоминает ему о себе холодной казённой бумагой. 5 июня 1865 года повестка квартального надзирателя извещает «подпоручика» Фёдора Михайловича Достоевского, что завтра состоится опись его имущества: два кредитора подали ко взысканию векселя Михаила Михайловича. Над Достоевским нависает призрак долговой тюрьмы, разорения, нищеты. Через несколько дней журнал «Эпоха» закрывается за отсутствием средств.

В эти дни, осаждаемый сворой кредиторов, Достоевский обращается к издателю «Отечественных записок» Андрею Александровичу Краевскому, жестокому и энергичному дельцу, который эксплуатировал некогда Белинского. В письме от 8 июня Достоевский предлагает Краевскому роман не менее чем в 20 печатных листов и просит немедленно 3000 рублей под залог всех своих произведений. «Роман мой называется Пьяненькие и будет в связи с теперешним вопросом о пьянстве»¹⁷.

Но Краевский отказывается от этого предложения, совершая крупнейшую в своей жизни деловую ошибку. Достоевский вынужден заключить кабальный договор с другим издателем — Стелловским. Документ датируется 2 июля 1865 года. Согласно этому договору Достоевский уступал Стелловскому право на издание трёх томов своих сочинений и кроме того обязался написать к 1 ноября 1866 г. новый роман в объёме 10 печатных листов.

Три тысячи рублей, полученные от Стелловского, быстро разошлись. Львиную долю вырвали кредиторы. Достоевский в конце июля 1865 г. вновь выехал за границу, имея при себе всего 175 рублей серебром. Мысли его заняты лишь двумя заботами: новым романом и деньгами. Во что бы то ни стало выбраться из отчаянного положения, из финансовой бездны!

^{*} Достоевская А. Г. Воспоминания. М.-Л., 1925. С. 56.

¹⁷ Достоевский. Письма, 1, стр. 408. [28/2; 127]

Он прибывает в Висбаден около 29 июля по старому стилю и вновь бросается в «рулеточный ад». Отнюдь не алчность тянет его к зелёному столу. Достоевский мечтает о чуде, мечтает быстро разделаться с долгами, вновь обрести покой и независимость. Для встречи с Достоевским в Висбаден из Парижа приезжает Аполлинария Прокофьевна Суслова. В это же время он играет на рулетке и страшно проигрывается. Только А. П. Суслова уехала из Висбадена, как вдогонку ей летит «нефранкированное» (т. е. доплатное) письмо от 10/22 августа 1865 года, раскрывающее бедственное положение Фёдора Михайловича.

Письмо начинается обращением: «Милая Поля!» Это уже само по себе о многом говорит. Далее сообщается о надеждах Достоевского на помощь Герцена: из осторожности всюду написано «Г-нъ» («... с Г-ном я в очень хороших отношениях»). Достоевский тяготеет одним сомнением: что, если Герцена сейчас нет в Женеве? И он рисует мрачную картину: «Только что ты уехала, на другой же день, рано утром, мне объявили в отеле, что мне не приказано давать ни обеда, ни чаю, ни кофею. Я пошёл объясниться, и толстый немец-хозяин объявил мне, что я не «заслужил» обеда и что он будет мне присылать только чай. И так со вчерашнего дня я не обедаю и питаюсь только чаем. Да и чай подают прескверный, без машины, платье и сапоги не чистят, на мой зов нейдут и все слуги обходятся со мной с невыразимым, самым немецким презрением. Нет выше преступления у немца, как быть без денег и в срок не заплатить. Всё это было бы смешно, но тем не менее и очень неудобно. И потому если Г-н не пришлёт, то я жду себе больших неприятностей, а именно: могут захватить мои вещи и меня выгнать или ещё того хуже. Гадость». Он просит Полину прислать 150 гульденов ему в Висбаден, в отель «Виктория». «До свиданья, милая, не могу поверить, чтоб я тебя до отъезда твоего не увидел. Об себе же и думать не хочется; сижу и всё читаю, чтобы движением не возбуждать в себе аппетита. Обнимаю тебя крепко.

Ради бог, не показывай никому письмо моё и не рассказывай. Гадко. Твой весь Ф. Д.»^{*}

Гораздо более сдержанным, хотя тоже достаточно горьким, было письмо И. С. Тургеневу, посланное ещё 3/15 августа: «Пять дней как я уже в Висбадене и всё проиграл, всё до тла, и часы и даже в отеле должен»^{**}. Он просил у Тургенева 100 талеров, обещая отдать не позже как через месяц. Вскоре Достоевский получил от Тургенева 50 талеров. Он смог их вернуть через одиннадцать лет!

Но если в письмах Тургеневу сохраняются учтивость и джентльменство, то в трёх нефранкированных письмах А. П. Сусловой пленник отеля «Виктория» изливает всё своё омерзение, страшную горечь и стыд. Он буквально голодает, по три дня питаясь только чаем. В начале сентября он пишет отчаянное письмо своему старому

^{*} 28/2; 129-130.

^{**} 28/2; 128.

товарищу А. П. Милюкову с просьбой «запродать повесть хоть куда бы то ни было», лишь бы получить немедленно 300 рублей. За триста целковых продается будущее «Преступление и наказание».

Но и эту цену никто не хочет дать. Милюков посещает редакции «Библиотеки для чтения», «Современника» и «Отечественных записок»: повесть Достоевского за 300 рублей вперёд! Все отказывают. И тогда Достоевский в последней крайности решается на тягостный, трудный шаг. Он обращается к одному из своих недавних врагов, к англomanу, ренегату из либералов, к Михаилу Михайловичу Каткову. Катков травил Герцена и Чернышевского, науськивал толпу на поляков, прославлял Муравьёва-вешателя. С его «Русским вестником» ещё недавно вела полемику «Эпоха». И вот теперь к нему обращается за помощью Достоевский.

Черновик письма к Каткову сохранился. Сентябрь, Висбаден, Достоевский сообщает редактору «Русского вестника» весьма подробный план повести об исключённом из университета студенте, убивающем старуху-процентщицу. В начале письма говорится: «Я пишу её здесь, в Висбадене, уже 2 месяца, и теперь оканчиваю. В ней будет от пяти до шести печатных листов»*. Это был первый вариант «повести» о Раскольникове, писавшийся от первого лица (Ich-Erzählung). Этим черновым наброскам предстояло развиться до размеров грандиозной социально-психологической драмы, поглотить параллельный замысел «Пьяненьких» и окончательно оформиться в роман в 30 печатных листов.

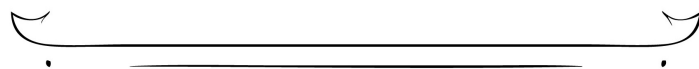
1 октября 1865 года Достоевский приезжает в Копенгаген к А. Е. Врангелю, своему бывшему семипалатинскому другу, ставшему к этому времени дипломатом. Около 10 октября, погостив у Врангеля, Достоевский уезжает из Копенгагена. 14 октября, плывя на пароходе «Vicego» в Петербург, он продолжает делать записки к «Преступлению и наказанию»: замысел целиком поглотил его.

В середине октября он вернулся в Петербург. «Повесть» принята Катковым. Достоевский весь в работе, но он, видимо, не отказывается и от мечты о личном счастье. Аполлинария Прокофьевна в Петербурге. «Сегодня был Фёдор Михайлович, и мы всё спорили и противоречили друг другу. Он уже давно предлагает мне руку и сердце и только сердит этим» («Дневник» А. П. Суловой, 2 ноября 1865 г.)**. Это происходит уже после истории с Аней Корвин-Круковской. Несомненно, личность Аполлинарии Прокофьевны оставила неизгладимый след в памяти Достоевского (об этом свидетельствует и позднейшая переписка).

В конце ноября 1865 г. Достоевский сжёг первую редакцию «Преступления и наказания». Его увлёк новый план, и он «начал сызнова», как писал позже Врангелю. В конце года он вновь встречается с А. П. Суловой. В издании Стелловского выходят первые два тома Полного собрания сочинений Достоевского.

* 28/2; 136.

** Сулова А. П. Годы близости с Достоевским. С. 129.



Начиная с января 1866 года «Русский вестник» печатает роман «Преступление и наказание». Он был опубликован в восьми книжках журнала на протяжении всего 1866 года. Первые части романа уже возбуждали оживлённые толки и горячие похвалы, а Достоевский между тем продолжал писать роман.

4 (16) апреля 1866 года Дмитрий Каракозов стрелял в Александра-«освободителя». Этот 26-летний московский студент из обедневших дворян, член революционного кружка Ишутина, специально приехал в Петербург для совершения этого террористического акта (на свой страх и риск, без полномочий организации). Каракозов стрелял в царя на набережной, возле Летнего сада, но промахнулся. Ему помешал стрелять оказавшийся рядом крестьянин Комиссаров (очень характерный факт: крестьянин защищал от революционера своего царя, мелкий штрих, лишний раз подчёркивающий стихийный монархизм крестьянства, оказавший такое влияние на Достоевского). В этот день Достоевский в сильнейшем волнении вбежал к поэту Аполлону Майкову и сообщил ему о выстреле в царя.

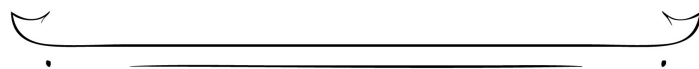
Покушение Каракозова вызвало волну реакции, прокатившуюся по стране. Были закрыты демократические журналы «Современник» и «Русское слово». Шефом жандармов был назначен ярый реакционер граф П. А. Шувалов. 3 сентября 1866 года по приговору Верховного суда был повешен Каракозов.

Лето 1866 г. Достоевский проводит на подмосковной даче у своей сестры. В апреле напряжённая работа вызывала у него частые припадки, но теперь он отдыхает, веселится с молодёжью, устраивает игры. Все деньги, которые платит ему Катков, тотчас переходят в карманы заимодавцев («я только расписывался в получении, — получали за меня кредиторы»^{*}, письмо И. Л. Янышеву от 29 апреля). Но Достоевский весел и беспечен, он продолжает писать «Преступление и наказание», слушает музыку, гуляет, обдумывает план «Игрока» и снова пишет. Он снова полон бодрости и сил. Об его уверенности в себе свидетельствует хотя бы письмо Анне Васильевне Корвин-Круковской, где он рассказывает бывшей своей «невесте» о ловушке, подстроенной ему Стелловским — до 1 ноября необходимо представить новый роман. «Я хочу сделать небывалую и эксцентрическую вещь: написать в 4 месяца 30 печатных листов, в двух разных романах, из которых один буду писать утром, а другой вечером, и кончить к сроку»^{**}. Как известно, эта «эксцентрическая» идея не осуществилась.

Осенью 1866 года Достоевский вернулся в Петербург. Очевидно, работа, конфликт с Катковым по поводу правки сцены свидания Раскольникова с Соней (Катков нашел в этой сцене «следы нигилизма»), мучительная тревога из-за кабального договора со Стелловским — всё это измотало Достоевского. Он привык работать по ночам, писал до 4 — 5 часов утра, ложился спать на диване в своей

^{*} 28/2; 156.

^{**} 28/2; 160.



рабочей комнате и поднимался в 11 часов. Как Бальзак злоупотреблял чёрным кофе, так Достоевский подстёгивал себя крепким чаем. Коробка папирос на его столе занимала не менее важное место, чем перо и чернила. Он был, несомненно, очень утомлён.

Срок, назначенный в договоре со Стелловским, приближался. Друзья посоветовали Достоевскому не писать, а диктовать второй роман. А. П. Милюков порекомендовал ему знакомого преподавателя стенографии Ольхина. Последний предложил эту работу своей лучшей ученице Анне Григорьевне Сниткиной, двадцатилетней девушке из довольно зажиточной семьи.

4 сентября около полудня Сниткина впервые пришла к Достоевскому. Позже она вспоминала о тягостном впечатлении, произведённом на неё Достоевским при первой встрече. «Я видела перед собой человека страшно несчастного, убитого, замученного. Он имел вид человека, у которого сегодня — вчера умер кто-либо из близких сердцу; человека, которого поразила какая-нибудь страшная беда»^{*}.

Утомление, обострение падучей, угроза чудовищной неустойки по контракту со Стелловским — в таких обстоятельства 4 октября (8 часов вечера) Достоевский начал читать Сниткиной роман «Игрок», с подзаголовком «Из записок молодого человека»

5 — 29 октября 1866 года, диктуя по четыре часа с день, без отдыха, Достоевский создаёт роман в десять печатных листов. Это один из своеобразных «творческих рекордов» XIX века, подобный штурмам в творчестве Бальзака и Гюго. Такая быстрота свидетельствует о большой зрелости, выношенности замысла. Договор со Стелловским был выполнен.

^{*} Цитата, скорее, всего взята из исследований и публикаций Гроссмана. Например: Гроссман Л. П. Собрание сочинений в 5 тт. Т. 2. Достоевский. Путь — поэтика — творчество. М.: «Современные проблемы», 1928. С. 143.

V. Основные мотивы «Игрока»

Роман «Игрок» написан от первого лица и представляет собой «записки молодого человека», который путешествует по Европе вместе с семьёй отставного генерала Загорянского, у которого он служит учителем младших детей. Этот учитель — обедневший дворянин, кандидат университета, ему 25 лет. По сути дела, учитель Алексей Иванович — разночинец, человек без прочных классовых связей, которого генерал использует для поручений самого различного свойства и подчас третирует, как слугу.

Падчерица генерала — Полина (настоящее её имя — Прасковья, но все окружающие зовут её Полиной) — замечательно гордая и благородная девушка. Она могла бы давно бросить генерала, своего отчима, пустого и жалкого мота, без памяти влюблённого во французскую куртизанку мадмуазель Бланш. Однако Полину удерживает стремление обеспечить будущее своих маленьких брата и сестры. Кроме того, какими-то неведомыми цепями она прикована к французскому авантюристу, который называет себя Де-Грие (имя шевалье Де-Гриё, героя классического романа «Манон Леско») и который под видом двоюродного брата сопровождает мадмуазель Бланш. Это лохотённый фронт с внешностью и манерами театрального любовника. Генерал Загорянский целиком подчинён ему, находится он него в полной зависимости. Мадмуазель Бланш и Де-Гриё представляют собой, по сути дела, акционерное общество по эксплуатации генерала. Они уже почти высосали из него все соки, но у генерала есть резерв — будущее наследство от 75-летней московской «бабушки», обладательницы больших поместий и крупного состояния.

Действие романа начинается в немецком курортном городке, весьма похожем на Висбаден. Достоевский назвал его Рулетенбург (таково и первоначальное название романа). Пёстрое сборище богачей и проходимцев со всего света привлекают сюда не столько целебные воды, сколько казино с рулеткой и другими играми. Это казино и в особенности рулетка занимают в романе «Игрок» центральное место. С рулеткой связаны самые пламенные чаяния и надежды главных героев романа.

Алексей Иванович испытывает к Полине жгучую страсть, доводящую его порой до иступления. Она принимает все его признания с холодным и презрительным видом, однако в её презрении и принятии этого рабского обожания уже заключена известная близость. Это натуры родственные. Оба они испытывают унижительную материальную зависимость, оба надеются, вернее, страстно мечтают избавиться от неё путём чудесного выигрыша на рулетке.

~ ~ ~ ~ ~

Алексей Иванович прямо-таки фанатически верит в это чудо. В нём живёт предчувствие, что он так не уедет из Рулетенбурга, что здесь произойдёт радикальное изменение его жизни.

Для него выигрыш означает больше, чем деньги. Его любовь к Полине носит болезненный, патологический характер. Она сочетается с ненавистью. Он готов по первому её слову броситься с отвесной вершины Шлангегберга, с высоты тысячи футов, но в иные минуты готов задушить её или медленно, со сладострастием погрузить кинжал в её грудь.

Советские исследователи Достоевского, говоря об этой «любви — ненависти», естественно избегают преувеличений, способных дать пищу фрейдистским измышлениям. Однако для всякого исследователя ясно, что это чувство носит патологический, разрушительный характер, что в нём нормальное влечение души и тела осложнено садистскими и мазохистскими отклонениями. Хотя сам Достоевский склонен был абсолютизировать «любовь — ненависть» и находил её проявления во всяком сильном и непосредственном чувстве, он в то же время вольно или невольно дал совершенно правильное социальное объяснение этой страсти. Именно недоступность, мучительная недостижимость Полины, гордой падчерицы генерала, для него, полунищего гувернёра, — именно это огромное неравенство ломает и уродует нормальное человеческое чувство, превращая любовь в садистское иступление. Этой мыслью проникнут весь роман. Уже в первой главе его Алексей Иванович высказывает её достаточно отчётливо: «...Мысль о том, что я вполне верно и отчётливо сознаю всю её недоступность для меня, всю невозможность исполнения моих фантазий, — эта мысль, я уверен, доставляет ей чрезвычайное наслаждение...»¹⁸. Полина Александровна находит удовольствие в том, что унижает и мучит любящего её человека, открыто высказывая ему своё презрение.

Алексей Иванович испытывает болезненное сладострастие в этом унижении, он доходит до полубредового утверждения о том, что наслаждение, «может быть», есть и в кнутах, который ложится на спину и рвёт в клочки мясо. Но с характерной для подобных же героев Достоевского широтой колебаний Алексей Иванович от мазохизма внезапно бросается в противоположные крайности, с дикой страстью жаждет утверждения своего «я». То он говорит, что ему достаточно всю жизнь оставаться рядом с Полиной, «в её ореоле, в её сиянии», то вновь и вновь жаждет и фанатически верит в свой выигрыш на рулетке, чтобы одним прыжком перескочить через добрую половину ступеней социальной лестницы и стать вровень с любимой женщиной. Он понимает, что это чудо могут совершить только деньги. Он говорит Полине: «...С деньгами я стану и для вас другим человеком, а не рабом»¹⁹.

¹⁸ Ф. М. Достоевский. Собрание сочинений в 10 томах, т. 4, стр. 292, ГИХЛ, Москва, 1956. Далее цитируется по тому же изданию. [5; 215]

¹⁹ Ф. М. Достоевский. Собрание сочинений в 10 томах, т. 4, стр. 312. [5; 229].

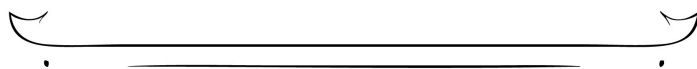
~ ~ ~

Итак, Достоевский совершенно точно указывает объективную причину извращённой любви: это социально-экономическое неравенство буржуазного общества. Вот почему мы в праве утверждать, что патологические картины «любви-ненависти» в творчестве Достоевского не имеют ничего общего с фрейдизмом. Общеизвестно, что Достоевский считал иррациональное начало в человеческой психике, раздвоенность человеческой души вечными и неизбежными. Однако в своей художественной практике он со свойственной ему противоречивостью давал и второе, вполне реалистическое объяснение гигантских искривлений человеческой души: наполеоновской идеи Раскольникова или ротшильдовской мании Аркадия Долгорукого, «любви-ненависти» Алексея Ивановича или ненависти к отцу со стороны Мити Карамазова. Все эти душевные уродства порождены внешними обстоятельствами, социально и исторически обусловлены. Деньги играют решающую роль во всех душевных драмах, изображаемых Достоевским. Из его романов явствует (подчас вопреки его собственным теориям), что общество, социально-экономические отношения первичны по отношению к характеру человека, к человеческой душе. Фрейдисты, иллюстрируя свои реакционные теории примерами из творчества Достоевского, производят грязную подтасовку и, как подобает лжеучёным, замалчивают конкретные факты его творчества.

Итак, в романе «Игрок» наряду с основной темой — темой денег — вырастает вторая, тесно с ней связанная: тема патологической, извращённой любви, «любви-ненависти». Её не было в первоначальном замысле романа, она возникла впервые в «Записках из подполья» и перешла в роман «Игрок» в иной, более объективной форме, оттеснив на второй план ещё одну важную тему первоначального замысла — тему «заграничных русских».

Тема «заграничных русских», людей, оторвавшихся от родной почвы, от России и её народа, представляет собой вариант более общей, генеральной темы Достоевского — темы антиинигилистической. Пётр Верховенский в «Бесах» точно также оторван от родной почвы, не знает народа, не понимает его настроений. Таким же «заграничным русским» выглядит Иван Карамазов. Однако в «Игроке» эта тема взята ещё в её первоначальном, так сказать, чистом виде — русский «эмигрант» не наделён определёнными признаками атеиста и революционера. Это значит, что в «Игроке» ещё не завершился тот процесс «путаницы социальных адресов», который впоследствии привёл Достоевского к грубейшим искажениям действительности.

Три основные темы решаются Достоевским в романе «Игрок»: тема денег, тема любви-ненависти и тема «заграничных русских». Им сопутствуют такие второстепенные темы, как падение русской аристократии, фальшь и лицемерие буржуазной благопристойности, гибель красоты в буржуазном обществе (тема, ставшая впоследствии центральной в романе «Идиот»). Всё это позволяет определить «Игрок» как роман антибуржуазный, как роман, в основе своей глубоко социальный.



Поэтому он может быть поставлен в один ряд с такими произведениями великого писателя, как «Бедные люди», «Преступление и наказание» и «Подросток». Правда, в «Игроке» нет изображения жизни социальных низов, и по внешнему впечатлению может показаться, что мы имеем дело с любовной драмой, декорацией для которой служит фешенебельный курорт и игорный дом. Однако на самом деле перед нами всё та же трагедия разрушения личности в буржуазном обществе или, точнее говоря, трагедия деклассированного интеллигента, который не может жить вне этого общества и в то же время не принимает этого общества.

В известном смысле это трагедия самого Фёдора Михайловича Достоевского. Не принимая современного ему строя, выступая с пламенным протестом против унижения и оскорбления человека, он в то же время не верил в возможность разумного преобразования общества и всеми силами боролся против пионеров этого преобразования. Он не находил себе места в этом капитальном доме с «квартирами для бедных жильцов по контракту на тысячу лет», он отрицал буржуазную цивилизацию — и в то же время судорожно цеплялся за существующий порядок вещей, надеясь внести в него гармонию путём теократических реформ.

Но эта безумнейшая из утопий не могла примирить великого художника с собственной совестью и служила лишь весьма слабым и недостаточным лекарством против метаний и сомнений, которые так полно отразились во всём его творчестве.

VI. О прототипах образов Достоевского

Можно считать общепризнанным, что две главных темы романа «Игрок»: тема рулетки и тема страстной, мучительной любви — во многом отражают историю заграничных путешествий Достоевского и его любви к А. П. Суловой.

Это позволило советским исследователям Л. П. Гроссману и А. С. Долинину утверждать, что Алексей Иванович из романа «Игрок» является «во многом alter ego» Достоевского, его «вторым я»²⁰. Не менее безоговорочны утверждения о том, что Полина Александровна — это Аполлинария Прокофьевна Сулова. В этих утверждениях есть большая доля истины и в то же время — большое преувеличение.

Необходимо прежде всего рассмотреть вопрос о прототипах Достоевского, о том, как реальные лица современников отражались в его произведениях. Ещё Н. Н. Страхов утверждал, что «Достоевский — субъективнейший из романистов, почти всегда создававший лица по образу и подобию своему». Мало того, этот двуличный друг великого писателя заявлял в письме к Л. Н. Толстому от 28 ноября 1883 года, говоря о Достоевском: «Лица наиболее на него похожие, — это герой Записок из подполья, Свидригайлов в Прест. и Наказ. и Ставрогин в Бесах...»^{*} Эти сближения представляются нам почти нелепыми, и опровергать их здесь нет места. Однако вообще не исключается близость образов Достоевского к подлинно существовавшим личностям. В «Бесах», например, есть карикатуры на Тургенева и Грановского, Пётр Верховенский — шаржированный Нечаев, а образ Николая Ставрогина, как доказал Л. П. Гроссман, связан с фигурой знаменитого анархиста Бакунина. Современники Достоевского были уверены, что Алёша Карамазов — это портрет молодого Владимира Соловьёва, мистического философа и поэта. Свидригайлов в черновых набросках «Преступления и наказания» очень похож на Аристову, одного из заключённых Омского острога, и называется А-ов. Этот перечень можно продолжать.

Однако почти всегда Достоевский далеко уходил от реальных лиц, событий, фактов. Он изменял характеры, одни черты предельно заострял, другие затушёвывал или стирал совсем. Достоевский сам заявлял, что не пишет портретов, и в «Дневнике писателя» прямо говорил: «Лицо моего Нечаева, конечно, не похоже на настоящего Нечаева»^{*}. Его Свидригайлов вначале отвратителен (в «Записках из Мёртвого дома» писатель называет Аристову «чудовищем, нравственным Квазимодо»), но затем начинает совершать великодушные поступки. Катерина Ивановна Мармеладова

²⁰ Сулова А. П. «Годы близости с Достоевским». М., 1928. Вступительная статья А. С. Долинина; Л. П. Гроссман, Собрание сочинений в 5 томах. Т. 2., вып. 2. М., 1928, «Достоевский и Европа».

^{*} Л. Н. Толстой - Н. Н. Страхов. Полное собрание переписки. В 2 т. Оттава, 2003. Т. 2. С. 653.

^{*} 21; 125.

напоминает М. Д. Исаеву, но дальнейшее развитие образа целиком подчинено социальному опыту и фантазии романиста. Л. П. Гроссман так определил особенности его типизации: «Достоевский никогда не стеснял себя данными действительности и подлинными признаками прототипа; ему нужна была не определённая конкретная фигура во всех её житейских особенностях, а лишь её художественная выразительность»²¹.

Нет никаких оснований считать, что романист пользовался иными средствами, когда речь шла о фактах автобиографического характера. Иван Петрович, рассказчик в «Униженных и оскорбленных», близок к личности и литературной судьбе молодого Достоевского. Содержание первого романа Ивана Петровича напоминает «Бедных людей», его литературный успех и похвалы критика Б. — это дебют молодого Достоевского и знаменательный отзыв В. Г. Белинского, отношения Ивана Петровича с его антрепренёром отражают работу Достоевского в «Отечественных записках», которые издавал тогда А. А. Краевский. Но подлинные факты послужили только исходным пунктом при создании образа. Подчиняя факты общей сентиментально-гуманистической концепции романа, Достоевский создаёт образ бескровного и жалкого мечтателя, неспособного на борьбу, покровительствующего любви своей невесты с другим. Эта кротость, травоядность и слезливость не имеют ничего общего с самим Фёдором Михайловичем Достоевским.

Правда, в биографии писателя есть один малоизученный эпизод, относящийся к семипалатинскому периоду. Когда М. Д. Исаева похоронила в Кузнецке мужа и глубоко увлеклась молодым учителем В., то Достоевский не только не смел ревновать её явно, но даже хлопотал за своего соперника. 21 июля 1856 года он писал А. Е. Врангелю: «Я трепещу, чтобы она не вышла замуж»^{*}. Когда Исаева дала ему согласие на брак, Достоевский сообщал тому же Врангелю, что его невеста «скоро разуверилась в своей новой привязанности»^{**}. Существует легенда о последующих встречах Марьи Дмитриевны с её кузнецким учителем.

Даже если в этом и есть доля истины, Иван Петрович из «Униженных и оскорбленных» — всего лишь бледная автопародия. Его кровь должна была быть на несколько градусов холоднее той, что текла в жилах автора романа. Человек с большим и сложным характером, болезненно самолюбивый и вспыльчивый, страстный и ревнивый, Достоевский всю жизнь боролся с окружающим миром и самим собой. Способность растрогаться сердцем сочеталась в нём со способностью к борьбе, полемике, ненависти. Он умел прощать, умел и наносить удары. И эту свою богатейшую человеческую натуру он свёл к бледной и слащавой фигуре Ивана

²¹ Сборник «Творчество Достоевского», АН СССР, М., 1959, Л. П. Гроссман, «Достоевский-художник», стр. 363.

^{*} 28/1; 239.

^{**} 28/1; 252.

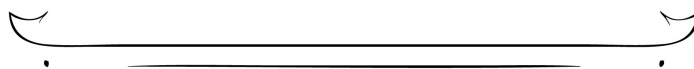
~ ~ ~ ~ ~

Петровича, которому Добролюбов дал столь уничтожающую характеристику в «Забитых людях».

Конечно, никто и не пытался прямо возводить Ивана Петровича к личности его создателя. Однако ведь родство несомненно! О сходстве писательских биографий говорилось немало. Но этим не исчерпываются автобиографические элементы характера Ивана Петровича. Ведь это Достоевский плакал горячими слезами, провожая Исаевых в Кузнецк, ведь это он примирялся с существованием молодого и «симпатичного» (по словам М. Д. Исаевой) соперника. Ведь это он так горячо и сердечно устраивал судьбу Павла Исаева, по сути дела столь же чуждого ему ребёнка, как Нелли — Ивану Петровичу. Эти автобиографические черты в романе «Униженные и оскорбленные» предельно гиперболизированы и как бы смещены: в жизни их породила страстная любовь, в романе всё окрашено «головной» любовью и паточной сентиментальностью. Достоевский ставил задачу создать образ трогательного, самоотверженного и гуманного человека, образ полуромантический, и этому были подчинены все его усилия: он преувеличивал одно, вычёркивал другое, вводил элементы условные и идеальные. В конечном счёте, он проделал над своим лицом такую же «пластическую операцию», как и над другими реальными лицами, которые служили ему прототипами.

Итак, в своих романах Достоевский далеко отходил от реальных прототипов, подчиняя и вписывая подлинно существовавший характер в общую систему образов того или иного произведения. Ближе всего его образы к прототипам в своих первых появлениях на страницах романов, в момент своего выхода на сцену его драм.

Алексей Иванович в романе «Игрок» — это русский разночинец, деклассированный интеллигент, в начале пореформенного периода, человек на перепутье. Это неустойчивый, непоследовательный характер, «во всём недоконченный». Типичность этого характера подчёркивал романист в письме от 18 сентября 1863 года. И действительно, исторически существовавший тип разночинца далеко не отличался цельностью: колебания и метания свойственны были ему не менее, чем герою «Игрока». Из разночинцев вышли замечательные люди, революционеры шестидесятых годов. Но и почвенники тоже отчасти представляли разночинцев. Проклятие крепостническому прошлому и страх перед капитализмом, вера в крестьянскую общину, ненависть к «машинной цивилизации», мечта о светлом будущем — противоречивые устремления и идеи скрещивались в голове рядового разночинца. Немало общего имел с этим характерным типом эпохи и сам Ф. М. Достоевский, который в период создания «Игрока» ещё не вполне определил свои классовые и политические позиции, который, собственно, и до самой своей смерти ничего не определил окончательно, и умер-то «недоконченным», или как



выразился Лев Толстой, «в самом горячем процессе внутренней борьбы добра и зла...»^{*}

В этом смысле можно утверждать, что прототипом Алексея Ивановича в известной мере послужил сам писатель, тогда как совпадения с фактами из жизни Достоевского, встречающиеся в романе «Игрок», отнюдь не носят решающего характера.

^{*} Толстой Л. Н. Собрание сочинений в 22 томах. Т. 19. М.: «Художественная литература», 1984. С. 24.

VII. «Игрок» в связи с литературной традицией

Прежде чем приступить к анализу «Игрока» и в особенности его центральных образов, необходимо остановиться на вопросе о литературных влияниях, прослеживающихся в романе.

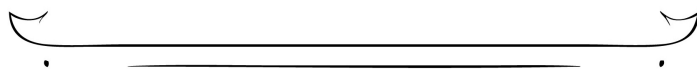
Вопрос этот сложен и имеет немалую историю. На заре советского литературоведения, когда ещё не были преодолены буржуазные влияния вообще и декадентство в частности, имело место крайнее преувеличение связей творчества Достоевского с творчеством Гофмана. Крупнейший представитель немецкого романтизма, выдающийся мастер двупланового романа, мистик и фантаст Эрнст Теодор Амадей Гофман ещё в отроческие годы поразил воображение Достоевского. Признаки этого влияния мы находим в некоторых антиреалистических элементах поэтики Достоевского, в мистической окраске рассказа о реальных событиях, в образах «двойников» и т.д.

В то же время не менее сильное и гораздо более плодотворное влияние оказали на Достоевского такие великие корифеи критического реализма, как Пушкин и Гоголь, Бальзак и Диккенс. С прогрессивным романтизмом его связывала любовь к творчеству Жорж Санд и Гюго. Огромный диапазон «литературного родства» Достоевского детально изучен в работе Л. П. Гроссмана «Достоевский-художник».

Всё это многообразие литературных связей, видимо, игнорирует американский историк литературы Чарльз Пассидж, чья книга «Dostoevski the Adaptor» («Достоевский — приспособитель») вышла в 1954 году в издании университета Северной Каролины. Профессор Пассидж, сторонник сравнительно-исторической школы, пытается доказать, что Достоевский является «адаптером» Гофмана, приспособителем его образов к русским условиям. По утверждению Чарльза Пассиджа, Достоевский брал «как модель» тот или иной рассказ Гофмана, а иногда «амальгамировал» их по несколько вместе. «Русскими гофманистами» Чарльз Пассидж называет и Пушкина, и Гоголя²².

Эта нелепая, совершенно бездоказательная «гипотеза» Чарльза Пассиджа, к сожалению, не оригинальна. Истоки её мы можем найти в нашем собственном литературоведении. Второй том Литературной энциклопедии (издательство Коммунистической академии, Москва) вышел в 1930 году — за четверть века до книги Чарльза Пассиджа. На страницах 677-678 второго тома, в статье «Гофман», говорится: «...отдельные мотивы и художественные приёмы Г.<офмана>

²² И. Анисимов «Достоевский и его “исследователи”», «Литературная газета», 9 февраля, 1956 года



продолжают жить ещё в творчестве натуральной школы и дворянского реализма 50-60-х гг.: так Гоголь в «Невском проспекте», Тургенев в «Вешних водах» повторяют мотивы «Irrungen» и «Geheimnisse», Достоевский (не говоря уже о мотиве «двойника») в «Игроке» — «Spielerglück»...

Итак, Достоевский в романе «Игрок» повторяет мотивы гофмановского рассказа «Счастье игрока» из «Серапионовых братьев». Попытаемся проверить это утверждение без всякой предвзятости и полемического ослепления.

Рассказ «Счастье игрока» целиком выдержан в духе «литературы ужасов». Общий тон рассказа — мрачный, устрашающий, запугивающий. Идея прямолинейна и дидактична: игра — ловушка дьявола, игрок — человек погибший, алчность приводит его к страшному крушению. Счастье в игре — «страшная приманка, при помощи которой злобная, враждебная власть овладевает нами совершенно...»

Герой рассказа — кавалер Менар, добродетельный и благородный молодой человек. Счастье его в игре вошло в поговорку, но играть он не любит; даже когда он пантирует за другого, счастье всегда на его стороне, но это ещё более раздражает Менара.

Почти случайно он ввязывается наконец в крупную игру. «Точно какая-то невидимая рука подсовывала ему все хорошие карты, несмотря на то, что он ставил их, по-видимому, без всякого выбора и соображения. Не он искал счастливого случая, а наоборот, сам случай, казалось, устраивал всю игру в его пользу».

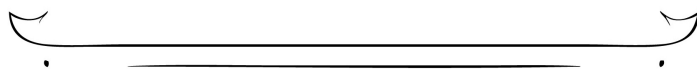
Первая выигранная Менаром тысяча лудиров оказывает на него необыкновенное влияние. Менар становится профессиональным игроком, он держит банк, и его чудесное счастье по-прежнему ему сопутствует. «Пустая, безумная жизнь игрока скоро однако оказала на Менара своё разрушительное влияние, видимо, притупив его и телесные и душевные качества, успевшие снискать ему в былое время общее уважение». Он становится чёрствым, циничным и холодным.

Однажды, играя у Менара, проигрывается до тла ростовщик Вертуа. Он умоляет банкомёта отпустить ему долг, но Менар безжалостен.

«— Однако эта глупая театральная сцена начинает мне надоедать, равнодушно сказал Менар».

Он отправляется с Вертуа, чтобы вступить во владение его домом и имуществом. Увидев дочь Вертуа, прекрасную Анжелу, Менар влюбляется в неё. Анжела любит другого, но в конце концов даёт вынужденное согласие: иначе Менар разорит её отца. Игрок обещает невесте бросить свой промысел и некоторое время после свадьбы держит слово.

Но вскоре Менар вновь становится банкомётом. «Раз случилось, что один молодой человек из хорошего семейства, проиграв за игорным столом всё своё имущество, застрелился тут же при всех, так что его кровь и мозг обрызгали в ужасе разбежавшихся игроков. Менар один остался невозмутим и даже холодно спросил



спешащих удалиться партнёров, неужели поступок дурака, не умеющего себя вести, мог быть причиной, чтобы кончать игру прежде времени?»

Но с этих пор счастье начинает изменять Менару. Полиция закрывает его «банк», и он оказывается вынужден покинуть Париж. Да и в самой игре успех всё чаще покидает его. Однажды, играя против полковника Дюверне, Менар проигрывает всё, чем владеет. Тогда полковник предлагает ему испытать счастье в последний раз: всю сумму проигрыша Менара он ставит против его красавицы жены. Менар решается — и проигрывает.

Полковник Дюверне — это бывший возлюбленный Анжелы. Он стал игроком, чтобы победить Менара на его собственном поприще. Итак, они отправляются к Анжеле. У двери спальни Менар закликает Дюверне сжалиться, как некогда Вернуа заклинал его самого. Но Дюверне неумолим. И вот Менар отдёргивает полог кровати. Анжела неподвижна — она покончила с собой, чтобы внушить Менару отвращение к игре.

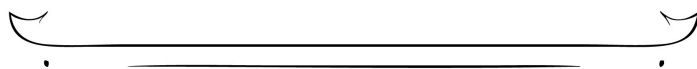
«— Берите её! Вы выиграли труп моей жены!»

Таков в общих чертах сюжет «Счастья игрока». Эту историю рассказывает Теодору, одному из Серапионовых братьев (или, вернее, герою сочиненного Теодором рассказа), таинственный незнакомец, который предостерегает Зигфрида от игры и которого скоро находят мёртвым. Оказывается, что этот незнакомец был сам барон Менар.

Рассказ «Счастье игрока» пронизан мрачной, сатанической романтикой. Здесь и груды золота на игорных столах, и сверх естественная удача — приманка злобной, враждебной силы, и повторяющиеся ситуации Вертуа — Менар и Менар — Дюверне, и самоубийство за игорным столом, и дьявольское хладнокровие Менара при этом. Но вся эта мистическая окраска, налёт сверхестественного, вся эта сюжетная изобретательность Гофмана служат лишь тривиальному мещанскому нравоучению. Двухмерные, романтически условные герои «Счастья игрока» лишь игрушки в руках судьбы, в руках страшных, дьявольских сил. «Spielerglück» нельзя причислить к сильнейшим произведениям «сумрачного германского гения»: в наше время этот рассказ выглядит наивным.

Ничего этого нельзя сказать о романе Достоевского «Игрок», произведении в целом реалистическом, с глубоким психологическим анализом, с ярким социальным фоном: несколько мастерски набросанных образов представляют и прусское дворянство (барон Вурмергельм), и разлагающуюся русскую аристократию (генерал Загорянский), и французское авантюристическое «хорошее общество» времён Империи (маркиз Де-Гриё). Характеры в романе «Игрок» можно назвать трёхмерными.

Совершенно иное освещение, нежели у Гофмана, получает в «Игроке» тема игры, тема корыстолюбия. Это не дьявольское наваждение, а отчаяние людей,



зажатых в тисках социально-экономического неравенства: игра — их последняя безумная надежда. Гофман придаёт самой обстановке игры оттенок сатанинской поэзии и помещает в эту обстановку охваченного алчностью Менара, в котором появляется нечто дьявольское. У Достоевского рулеточные залы прямо названы «дрянными», там и золота на столах почти не видно, среди публики кишат проходимцы, воры и продажные женщины, а за ними бдительно следят, замешавшиеся в толпу переодетые полицейские: грабёж должен происходить по всем правилам и законам цивилизованного общества. В такую-то «современную» и неромантическую среду Достоевский помещает Алексея Ивановича, который в своём роде поэт рулетки, чуждый алчности и корыстолюбия (об этом мы скажем подробнее в последующих разделах данной работы).

Короче, у Достоевского в сравнении с гофмановским «Счастьем игрока» всё наоборот. Образы гофмановского рассказа не могут выдержать сопоставления с образами «Игрока». Это произведения явно неодинаковой силы.

В то же время какие-то отдельные чёточки свидетельствуют о достаточно хорошем знакомстве Достоевского с рассказом Гофмана. В первой половине рассказа (до того, как Менар встретил Анжелу) есть моменты, ассоциирующиеся в нашем представлении с романом «Игрок». Это нежелание Менара играть за других (Алексею Ивановичу не хочется играть для Полины), удивительное счастье Менара, выигрывающего без всякой мысли об игре (выигрыш Алексея Ивановича тоже выглядит как «чудо»), последующее оупение и очерствение игрока, погрязшего в своём пороке. Но это всё. Значит, можно сказать, что отдельные сюжетные ходы «Счастья игрока» отразились в романе Достоевского, но в сильно изменённом и преображённом виде. На основании произведённого сравнения нельзя сделать вывод о том, что Достоевский повторяет мотивы «Счастья игрока»: это слишком общее утверждение. Гораздо более сильное влияние на роман Достоевского оказали Пушкин, Гоголь, Бальзак и Диккенс. Что касается «Счастья игрока» Гофмана, то Достоевский скорее отталкивался от произведения знаменитого немецкого романиста, решая сходную, но не аналогичную тему на более высоком уровне, методом критического реализма.

Если приложить к «Игроку» фантастическую гипотезу профессора Пассиджа, то-есть попытаться утверждать, что роман «Игрок» написан по образу и подобию рассказа Гофмана, что Достоевский «адаптирует» Гофмана, то это будет столь же абсурдным, как обвинять Шекспира в плагиате из Кристофера Марло и Томаса Кида. Шекспироведы нашли несравненно больше сходства между «Гамлетом» и «Испанской трагедией» Кида, чем мы — между «Игроком» Достоевского и «Счастьем игрока» Гофмана. Но кто рискнёт утверждать, что «Гамлет» — адаптация или повторение предшествующих произведений? Шекспир создал вполне оригинальную трагедию, новую по духу и мысли. Точно также и Достоевский,

используя определённые элементы гофмановского сюжета, создал произведение новое и совершенно оригинальное.

Связь романа «Игрок» с рассказом Гофмана незначительна. При этом она выражается скорее негативно: роман Достоевского отрицает мистический дух, романтическую поэтику и буржуазную мораль рассказа.

Но зато мы в праве говорить о тесном родстве романа «Игрок» с величайшими образцами литературы критического реализма, а именно — раннего критического реализма. И первым, безусловно, должно быть названо имя Пушкина.

Советские исследователи творчества Достоевского уже отмечали, что роман «Игрок» состоит в тесном родстве с гениальной повестью Пушкина «Пиковая дама». Вообще в 60-е годы Достоевский как будто жил под постоянным воздействием Пушкина. В этом отношении наиболее детальным представляется анализ, произведенный Г. М. Фридлендером. Фридлендер отмечает, что образ Раскольникова имел в русской и западноевропейской печати ряд предшественников: к ним относятся пушкинский Германн, герои «петербургских повестей» Гоголя, Растиньяк в романе Бальзака «Отец Горио».

Несомненно, лицо Германа витало в воображении Достоевского, когда он писал своего голодного недоучившегося студента, поглощённого страшной идеей самоутверждения посредством убийства.

Г. А. Гуковский в книге «Пушкин и проблемы реалистического стиля», анализируя в 4-й главе «Пиковую даму» и говоря о теме власти денег, писал:

«Мы встретимся с нею у Достоевского, от «Преступления и наказания» до «Подростка», ротшильдовская мания которого как бы восходит к идеям «Пиковой дамы»²³.

Отметим, что «Подросток» в советской литературе о Достоевском неоднократно сближается с «Игроком». В то же время роман «Игрок» создавался фактически в одно время с «Преступлением и наказанием», и эти произведения соприкасаются друг с другом в своей основной проблематике.

В упомянутой выше главе из «Истории русской литературы» Г. М. Фридлендер пишет: «Достоевский любил возводить генеалогию своих героев к пушкинским образам, утверждая, что они являются дальнейшим развитием последних. Так, в «Униженных и оскорбленных» в истории взаимоотношений Ихменёва и его дочери использованы мотивы «Станционного смотрителя», а главное лицо романа «Подросток» (имеющее много общего с героем более раннего «Игрока») Достоевский прямо сближает со Скупым рыцарем и Германном. Влияние «Пиковой дамы» ощущается и в «Игроке». Однако, продолжая здесь намеченную Пушкиным тему разоблачения индивидуализма, Достоевский истолковывает пушкинские мотивы по-своему, внося в характеры своих персонажей черты психологической

²³ Г. А. Гуковский, «Пушкин и проблемы реалистического стиля», ГИХЛ, М., 1957, стр. 341.

раздвоенности, истерической разорванности, чуждые ясному и простому реалистическому искусству Пушкина»²⁴.

Здесь необходима оговорка: за тридцать с лишним лет, отделявших «Пиковую даму» от «Игрока», Россия изменилась так резко, претерпела такие экономические сдвиги, испытала такие общественные потрясения, что пушкинские мотивы не могли остаться не изменёнными. В России усиленно развивался капитализм, под его растущим давлением распадалась моральные нормы и идеалы феодально-крепостнического общества, и в результате этого индивидуалистическое «шатание умов» приняло более массовый, более заурядный и более сложный характер, чем в пушкинскую эпоху. Колоссальный образ Германна, которым так восхищался Достоевский, конечно, сохранил всю свою силу и выразительность, однако закономерным было и появление в литературе новых образов, посредством которых решалась старая тема. С пушкинским Германном связаны и Раскольников, и Аркадий Долгорукий, и Алексей Иванович, герой романа «Игрок».

Конечно, образ Алексея Ивановича намного уступает образу Германа по силе, по широте обобщения. Германн наделён чертами колоссальной целеустремлённости, его идея превращает его почти в маньяка. Но в то же время этого инженера «с профилем Наполеона и душой Мефистофеля» и бедного гувернёра генеральских детей роднит одна основная черта характера, свойственная им обоим. Как справедливо заметил Г. А. Гуковский, «сосредоточенная в Германне воля к жизненному успеху — это дух людей новой эры, уже буржуазной по своим тенденциям. Люди прошлых эпох видели цель жизни в чём угодно — но не в этой всепожирающей страсти самоутверждения, не в том пафосе вознесения себя как личности над другими людьми, который сводит с ума Германна»²⁵.

Этот пафос самоутверждения, вознесения своего Я — общая черта Германна и Алексея Ивановича. Напомним, что Менар из «Счастья игрока» охвачен алчностью, корыстолюбием, о чём прямо говорится в рассказе Гофмана. Страсть Германна — не алчность, он честолобец, в повести дважды говорится, что Германн удивительно напоминает «портрет Наполеона». Точно так же пафос самоутверждения движет всеми поступками игрока из романа Достоевского. Он не отличается алчностью, больше того — деньги словно жгут ему руки. Алексей Иванович в Париже только и ждёт, чтобы m-lle Blanche скорее промотала его рулеточный выигрыш. Нет, не к барону Менару восходит его «родословная»!

Есть много общего в атмосфере двух кульминационных пунктов: повести «Пиковая дама» и романа «Игрок». Это общее — впечатление торжества, триумфа героев Пушкина и Достоевского. Вот как создаёт это впечатление автор «Пиковой дамы».

²⁴ «История русской литературы, АН СССР, М.-Л., 1956, т. 9, ч. 2, стр. 69.

²⁵ Г. А. Гуковский, «Пушкин и проблемы реалистического стиля», с. 343

«— Сколько-с? Спросил прищуриваясь, банкомёт: извините-с, я не разгляжу.
— Сорок семь тысяч, отвечал Герман.

При этих словах все головы обратились мгновенно, и все глаза устремились на Германна. — Он с ума сошёл! подумал Нарумов».

И далее, когда тройка выиграла: «Между игроками поднялся шопот».

На другой день он снова появляется у Чекалинского. «Германн подошёл к столу; понтёры тотчас дали ему место». И когда он открыл семёрку, то — «Все ахнули. Чекалинский видимо смутился».

«В следующий вечер Герман явился опять у стола. Все его ожидали. Генералы и тайные советники оставили свой вист, чтобы видеть игру столь необыкновенную. Молодые офицеры соскочили с диванов; все официанты собрались в гостиной. Все обступили Германна. Прочие игроки не поставили своих карт, с нетерпением ожидая чем он кончит. Германн стоял опять у стола, готовясь один понтировать противу бледного, но всё улыбающегося, Чекалинского»²⁶.

Теперь обратимся к роману Достоевского. Вот Алексей Иванович выиграл уже 6.000 флоринов. «Я уже смотрел, как победитель, я уже ничего, ничего теперь не боялся и бросил четыре тысячи флоринов на чёрную. Человек девять бросилось, вслед за мною, тоже ставить на чёрную. Круперы переглядывались и переговаривались. Кругом говорили и ждали».

После выигрыша тридцати тысяч флоринов рулетка закрывается, и Алексей Иванович переходит в другой зал: «...за мною хлынула вся толпа; там тотчас же очистили мне место...»

«Вдруг кругом поднялся громкий говор и смех. «Браво, браво!» — кричали все, иные даже захлопали в ладоши. Я сорвал и тут тридцать тысяч флоринов, и банк опять закрыли до завтра!»

Когда Алексей Иванович перешёл в залу для *trente et quarante*, «весь воксал столпился кругом».

«Кругом кричали, что это безумно, что красная выходит уже четырнадцатый раз!»²⁷.

И в той, и в другой сцене создаётся впечатление необыкновенного торжества, чрезвычайно сильного эффекта, поражающего игроков и пугающего банкомёта (или крупье). Германн и Алексей Иванович торжествуют над осторожностью «здорового смысла». — «Он с ума сошёл! — подумал Нарумов», — в повести Пушкина. «Кругом кричали, что это безумно...» — в романе Достоевского. В этих необыкновенных, блистательных, как бы чудесных выигрышах заключается именно пафос самоутверждения, упоение торжествующего индивидуализма, взлетающего над поражённой толпой на химерических крыльях удачи.

²⁶ А. С. Пушкин. Полн.собр. соч. Academia, М.-Л., 1936. Т. 4. Стр. 212—213.

²⁷ «Игрок», стр. 398—401. [5; 293]

~ ~ ~

Сцена выигрыша Алексея Ивановича перекликается с аналогичными сценами пушкинской повести вплоть до того рокового момента, когда Германн «обдёрнулся» и разом потерял всё. Если в повести Пушкина развязка наступает мгновенно, как неотвратимый удар судьбы, то в романе «Игрок» она вообще словно растворяется в бесконечности. Судьба героя не завершена, но приговор вынесен: он окончателен и обжалованию не подлежит. Последние страницы романа «Игрок» создают ощущение безнадежности: никогда уже этому человеку не выбраться из засосавшей его трясины.

Алексей Иванович и сам отлично понимает это. «Неужели я не понимаю, что я сам погибший человек». Но фанатичная надежда на выигрыш по-прежнему удерживает его в плену рулетки. «Завтра, завтра, всё кончится!» — последние слова романа. Но читателю ясно, что это не кончится никогда.

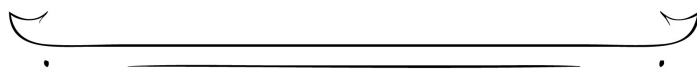
Этот финал до странности напоминает гоголевские «Записки сумасшедшего». Быть может, это звучит слишком смело, но от этого впечатления трудно освободиться. Оно основано на известном параллелизме художественных приёмов.

Раз прочитав, невозможно забыть потрясающую последнюю запись титулярного советника Поприщина, этот страшный крик страдавшей человеческой души, скорбную литанию, которую неожиданно и безобразно перерезает судорога безумной кривой ухмылки: «Матушка, спаси твоего бедного сына! урони слезинку на его больную головушку! посмотри, как мучат они его! прижми ко груди своей бедного сиротку! ему нет места на свете! его гонят! — матушка! пожалей о своём больном дитятке!.. А знаете ли, что у алжирского дея под самым носом шишка?»*

Не так ли и последняя страница «Игрока» — смятённая и сбивчивая запись, в которой сквозит горькое сознание окончательной гибели, завершается контрастным, безумным восклицанием: «Завтра, завтра всё кончится!» Эта нелепая надежда сильнее подчёркивает всю безнадежность, весь мрак положения Алексея Ивановича, опускающегося на самое дно рулеточного ада.

Имя Гоголя не может не быть названо и в связи с главной темой романа «Игрок» — темой денег. Правда, в основу бессмертного «Портрета» положен сюжет фантастический, таинственное и пагубное влияние дьявольской силы, заложенной в портрете умершего ростовщика. Но в изображении всех страшных последствий, производимых силою золота в человеческой психике, Гоголь сохраняет верность реализму. Постепенное очерствение художника, отказ от всего живого, человеческого, возвышенного, моральное падение и тщетные попытки возрождения — это мы находим и в «Портрете», и в «Игроке». Как Чартков разрыдался, глядя на картину талантливого молодого живописца, так и Алексей Иванович заплакал первый раз в жизни, услышав от мистера Астлея, что Полина всё ещё любит его. И в том, и в другом случае это слёзы о погибшем счастье, об утраченной возможности настоящей

* Гоголь Н. В. Собрание сочинений в 6 тт. Т. 3. М.: «Художественная литература», 1952. С. 195.



жизни. И художник Чартков, и Алексей Иванович предпринимают отчаянные попытки вернуть эту утраченную возможность, но слишком поздно — пути назад нет... Если даже вопрос о прямой связи «Портрета» и «Игрока» не может быть поставлен, то духовная близость их несомненна. Более частные и в то же время более наглядные связи прослеживаются между романом Достоевского «Игрок» и двумя крупнейшими произведениями западно-европейского критического реализма. Речь идёт о романе Бальзака «Отец Горио» и «Больших надеждах» Диккенса.

В «Отце Горио» есть знаменательный эпизод, кладущий начало долголетней любовной связи Растиньяка с женой банкира Нюсенжена. Эта дама привозит его к Пале-Роялю, вручает ему сто франков и посылает играть в рулетку: «Или проиграйте всё, или принесите мне шесть тысяч франков».

Растиньяк берёт красный кошелёк Дельфины де Нюсенжен, вбегает в первый попавшийся игорный дом, и лакей подводит его к длинному столу рулетки.

«Растиньяк кидает все сто франков на цифру своих лет — двадцать один. Не успевает он опомниться, как раздаётся крик изумления. Он выиграл, сам не зная как».

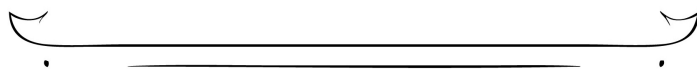
«Старик подал ему ещё гребок, Эжен подгрёб к себе три тысячи шестьсот франков и, попрежнему не смыслия ничего в игре, поставил их на красное. Видя, что он ещё играет, все смотрят на него с завистью. Колесо крутится, он снова в выигрыше, и банкомёт кидает ему ещё три тысячи шестьсот франков.

— У вас семь тысяч двести франков, — сказал ему на ухо старик. — Мой совет вам — уходите, поверьте мне: красное уже выходило восемь раз. Если вы милосердны, то отблагодарите за добрый вам совет и дайте что-нибудь на бедность бывшему наполеоновскому префекту, который находится в крайней нужде.

Эжен в растерянности позволяет седому человеку взять десять луидоров и сходит вниз с семью тысячами франков...»²⁸. Дельфина сжимает его безумным объятием, целует, слёзы радости струятся по её щекам. Эжен «спас» баронессу. Оказалось, что светский лев де Марсе, любовник, недавно бросивший Дельфину, оплатил её долги. Дельфина оказалась в положении женщины, которой заплатили. Теперь, с помощью Эжена, она освобождается от этой унижительной зависимости, послав де Марсе 6.000 франков. Благодарность к Растиньяку становится основой её любви.

В романе «Игрок» мы находим целый ряд ассоциаций с этим эпизодом «Отца Горио». Авантюрист Де-Грие посылает Полине закладные её отца на 50.000 франков. Гордая девушка смертельно оскорблена. Она и раньше посылала Алексея Ивановича играть с единственной целью — расплатиться со своим бывшим возлюбленным. Унизительная денежная зависимость от Де-Грие мучит Полину. Алексей Иванович, узнав тайну Полины, стремглав бросается в воксал. Его выигрыш

²⁸ Оноре де Бальзак. Избр. произведения, ГИХЛ, М., 1949. «Отец Горио», стр. 75.



вызывает взрыв восторженной благодарности Полины и в то же время приступ непонятного ожесточения. Полина Александровна не похожа на баронессу де Нюсенжен...

В центральной сцене «Игрока» — сцене выигрыша — так же есть детали, заставляющие вспомнить выигрыш Растиньяка. Это и игра вслепую, без всякого расчёта (как, впрочем, игра Менара в «Счастье игрока»), и совет почтенного старика: «уходите», — и десять луидоров, которые он даёт старику. Это напоминает бледную даму, которая шепнула Алексею Ивановичу: «Ради бога уходите» — и которой он успел всунуть в руку свёрток золотых монет.

Образ Растиньяка весьма далёк от образа Алексея Ивановича, но приведенный эпизод свидетельствует о том, что Достоевский мысленно обращался к своему любимому роману не только при создании «Преступления и наказания». Сюжетный мотив спасения достоинства любимой женщины посредством рулетки перешёл в роман Достоевского из «Отца Горио».

Зато образ Полины Александровны родственен одному из самых ярких образов Диккенса. В романе «Большие надежды», вышедшем в 1861 году, за пять лет до «Игрока», великий английский реалист дал нам мастерски выписанный портрет гордой красавицы Эстеллы Хэвишем, привыкшей мучить и терзать влюблённых в неё молодых людей. Кроткий Пип, герой романа «Большие надежды», совершенно порабощён ею. «О, как остро я в эту минуту ощущал её недоступность и ту пропасть, что разделяла нас!» Здесь уже выступает в начальном виде то болезненно обострённое чувство, которое подстёгивается жгучим сознанием социального неравенства. Именно это сознание толкает Пипа в Лондон, заставляет его стремиться к «высшему обществу», вселяет в него стремление «стать джентльменом». «Но поистине невозможно было, видя её, забыть недостойную жажду богатства и высокого положения, отравившую мне отроческие годы...» И т.д.

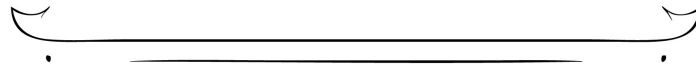
«Неприступность, сквозившая в её красоте и во всём её обращении, — вот что мучило меня и разгар моих восторгов...»²⁹.

И далее: «Самая простота наших отношений помогала ей высказывать пренебрежение к моей любви»³⁰.

Гордая и своевольная Эстелла, мучающая влюблённого в неё Пипа, — это, если можно так выразиться, холодная старшая кузина Полины Александровны из «Игрока». Несомненно, что Достоевский, горячий почитатель Диккенса, внимательно следивший за всеми его переводами на русский язык, знал «Большие надежды». Множество мелких деталей разговора и поведения усиливают сходство Полины и мисс Эстеллы. Конечно, героиня «Игрока» ярче, полнокровнее и, пожалуй,

²⁹ Чарльз Диккенс, Собр. соч. в 30 тт. Т. 23, стр. 251-255

³⁰ Там же. Стр. 320.



выразительнее своей английской кузины. Однако их близость представляется нам достаточно явной.

Любопытно, что старая мисс Хэвишем из романа «Большие надежды» характеризует «настоящую любовь»: «Это слепая преданность, безответная покорность, самоунижение, это когда веришь не задавая вопросов, наперекор себе и всему свету, когда всю душу отдаёшь мучителю... как я!»

Алексей Иванович в «Игроке» повторяет много из этого определения: «Ну, да, да, мне от вас рабство-наслаждение...» «Я только вас везде вижу, а остальное мне всё равно...» «Пользуйтесь, пользуйтесь моим рабством, пользуйтесь!..» «Я всё самолюбие при вас теряю и мне всё равно...» «Человек — деспот от природы и любит быть мучителем. Вы ужасно любите»^{*}.

Можно сказать, что «любовь-ненависть» вырастает из той рабской, нерассуждающей любви, какой учит Пипа мисс Хэвишем.

Все эти сравнения «Игрока» с произведениями любимых писателей Достоевского собраны отнюдь не с целью доказать какую-то «адаптацию» или «амальгамирование», как выражается американский исследователь. Достоевский никого не копировал, он лишь использовал некоторые фабульные детали Диккенса, Бальзак и Гофмана. Но зато могучее и плодотворное влияние на роман «Игрок» оказал Пушкин.

Итак, самый автобиографический роман Достоевского тесно связан с традициями критического реализма, особенно русского, и отмечен печатью идейной и художественной близости с Пушкиным, Гоголем, Бальзаком и Диккенсом.

Это отнюдь не преуменьшает связи «Игрока» с живой действительностью той эпохи, в частности с жизнью самого Достоевского. Однако, факты сравнительного анализа свидетельствуют о том, что автобиографичность «Игрока» является далеко не полной.

В разработке сюжета и в решении двух главных тем романа Достоевский опирается на опыт величайших мастеров критического реализма русской и западноевропейской литературы.

^{*} 5; 229—231.

VIII. Образы Алексея Ивановича и Полины Александровны

Роман Достоевского «Игрок» — это роман исполнения желаний. Главный герой романа, учитель Алексей Иванович, молодой индивидуалист (непоследовательный в своём индивидуализме), достигает целей, которые он ставит перед собой в начале действия: любви Полины и сказочного выигрыша на рулетке. В смысле утверждения своей личности он на какой-то момент достигает полной победы. К чему же это приводит его? Только в «Игроке» Достоевский создал образ преуспевшего индивидуалиста и показал нам всю пустоту и бесплодность его «победы».

Если роман «Игрок» не получил детального освещения в нашей литературе о Достоевском, то сам образ игрока всё же привлекал внимание советских историков литературы.

В «Истории русской литературы» Г. М. Фридлендер пишет:

«Герой «Игрока» — Алексей Иванович, подобно другим характерам Достоевского, молодой индивидуалистически настроенный разночинец, учитель детей генерала, презирующий в душе своё зависимое положение, мечтающий о могуществе и власти. Если «идеей» Раскольникова было преступление, то «идеей» Алексея Ивановича становится рулетка. Начав играть, он, подобно Раскольникову, совершившему преступление, уже ступил на тот роковой путь, с которого для него нет возврата к прежней жизни, к нормальным человеческим привязанностям. В конце романа мы видим его опустившимся, скитающимся по немецким городкам, влачащим жалкую жизнь игрока, который после очередного проигрыша тешит себя ложной надеждой на новый, уже окончательный выигрыш».

Несколько далее Г.М.Фридлендер говорит:

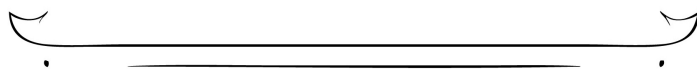
«...Лёгкость, с которой герой забывает о страсти к Полине и соглашается на вульгарную жизнь с m-lle Бланш раскрывает внутреннюю опустошённость, духовную развращённость самого героя буржуазной жизни»³¹.

С последним утверждением можно согласиться лишь отчасти. «Духовная развращённость» — понятие не слишком точное. Ведь Алексей Иванович сам отрицательно относится к пошлости буржуазной жизни...

Л. П. Гроссман в очерке «Достоевский-художник», классифицируя «возвращающиеся образы» великого романиста, пишет:

«Один из любимейших героев Достоевского — русская широкая натура, полная противоречий, но способная на высокие порывы. Это особые персонажи

³¹ «История русской литературы, АН СССР, т. 9. ч. 2. Стр. 68-70.



романиста — не мечтатели и отшельники, а напротив, «страстно влюблённые в жизнь». Намёк на такой характер сказан в «Хозяйке»: Ордынов, молодой учёный, поглощённый своими творческими замыслами и уединившийся от жизни и людей, внезапно жертвует всем ради захватившей его страсти. Жизнелюбец преодолевает подпольного человека.

Превосходную разработку типа Достоевский даёт в повести «Игрок» в лице Алексея Ивановича. Это — русский скиталец и беспечный расточитель жизненных благ. Талантливый, умный, культурный представитель молодого поколения, «кандидат университета», острый наблюдатель действительности и даровитый собеседник, он способен на страстное чувство, на порывы высокого благородства, на отчаянный риск. Но он недостаточно силен, чтоб не поддаться азарту, который поглощает всю его волю. Это и приводит его к страшному душевному крушению. Он остаётся «один, на чужой стороне» и, оторванный от родной почвы, медленно гибнет. Но в окружающем его мире расчётов и корысти, среди скопидомства и хищничества европейских буржуа, он сохраняет до конца свободу, ширь и простор своей независимой натуры»³².

Далее Л. П. Гроссман присоединяет к этому типу («широкая русская натура») Свидригайлова, Рогожина и, наконец, Митю Карамазова. Последний образ Гроссман считает особенно полным развитием «безудержного» типа. Эта классификация во многом представляется спорной. Неистовый Рогожин, беспутный потомок нескольких веков набожного раскольниковского скопидомства, далёк от Алексея Ивановича. Зато к образу игрока прямо восходит такой яркий и жизненно убедительный образ, как Аркадий Долгорукий, которого Л. П. Гроссман относит к типу «размышляющих подростков».

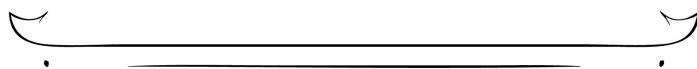
Алексей Иванович в какой-то мере родственен и Родиону Романовичу Раскольникову, которого Л. П. Гроссман причисляет к «современным трагическим мыслителям»: «...Раскольников с его ложной теорией и преступным экспериментом»³³. В. В. Ермилов, анализируя в своей монографии роман «Преступление и наказание», подчёркивает, что в мотивах преступления Раскольникова «переплелись и «наполеоновская» тема, и тема люмпенского бунта отчаяния»³⁴. Эти же тесно переплетающиеся мотивы: пафос самоутверждения («наполеонизм», как часто говорится в литературе о Достоевском) и анархистский протест, «бунт отчаяния» определяют всё поведение, всю судьбу Алексея Ивановича.

Алексей Иванович поначалу предстаёт перед читателем как один из «униженных и оскорблённых». Его работодатель третирует его, как слугу, окружающие почти не замечают его, Полина отвечает на его любовные излияния холодно и презрительно. Однако этот двадцатипятилетний учитель, полунищий

³² «Творчество Достоевского, АН СССР. М., 1959, стр. 403

³³ «Творчество Достоевского». АН СССР, М., 1959, стр. 400.

³⁴ В. В. Ермилов, «Ф. М. Достоевский», ГИХЛ, М., 1956 г., стр. 161



дворянин, не собирается мириться со своей «униженностью», не забивается в подполье, не отгораживается от мира ледяной стеной ненависти. Алексей Иванович наделён чертами лихорадочной активности, он всё время находится в действии, в движении. Он сознаёт себя духовно выше большинства окружающих, он презирает генерала Загорянского, ненавидит авантюриста Де-Грие, клеймит презрением «рулеточную сволочь».

Алексей Иванович выражает решительное отвращение к фальши и лицемерию буржуазной жизни. «Особенно некрасиво, на первый взгляд, во всей этой рулеточной сволочи было то уважение к занятию, та серьёзность и даже почтительность, с которыми все обступали столы»³⁵. Ему претит чисто немецкое (как ему кажется) преклонение перед собственностью, уважение к стяжательству, возведение накопительства в разряд добродетели. Общепринятая буржуазная мораль ему ненавистна. «Но вот что я замечу: что во всё последнее время мне как-то ужасно противно было прикидывать поступки и мысли мои к какой бы то ни было нравственной мерке»³⁶.

Протест против общепринятого, против буржуазного, против пошлого «здорового смысла» приобретает у Алексея Ивановича форму эксцентрических выходов, демонстративных нарушений этикета и приличий. Это многократно подчёркивается на всём протяжении романа, но особенно в первой его половине — до выигрыша. (Заметим сразу, что баснословный выигрыш Алексея Ивановича — это композиционный водораздел «Игрока»).

Вот черты эксцентрического, вызывающего протеста Алексея Ивановича, характеризующего его поведение:

«Этот человек (генерал) решительно не может смотреть мне прямо в глаза; он бы и очень хотел, но я каждый раз отвечаю ему таким пристальным, то есть непочтительным взглядом, что он как будто конфузится»³⁷.

«Кончилось тем, что я разозлился и решил грубить»³⁸.

«Мне, главное, хотелось поругаться с французиком»³⁹.

Далее Алексей Иванович рассказывает о скандале, который он учинил в папском посольстве в Париже («мне наплевать на кофе вашего монсиньора!»)

В застольной беседе он вновь в эпатирующей форме высказывает своё презрение к «немецкому способу накопления честным трудом». «Я смеялся, мне ужасно хотелось их раззадорить»⁴⁰.

Он признаётся в разговоре с Полиной: «Меня маркиз Де-Грие, поднявши брови, рассматривает и в то же время не замечает. А я, с своей стороны, может быть,

³⁵ «Игрок», стр. 294. [5; 216].

³⁶ Стр. 296 [5; 218].

³⁷ Стр. 284. [5; 208].

³⁸ Стр. 286. [5; 210].

³⁹ Стр. 287. [5; 210].

⁴⁰ Стр. 307. [5; 238].

желаю страстно взять маркиза Де-Грие при вас за нос?»⁴¹. В этом озорном, полубезумном капризе прорывается один из эпизодов будущей истории Ставрогина.

Хотя виновницей шутовского покушения на баронессу Вурмергельм была Полина, однако и сам Алексей Иванович почувствовал дикое, озорное удовольствие от этой выходки. Насмешка, издевательство над чванным прусским бароном и его наглой, толстой супругой, несомненно, в характере этого разночинца.

Алексей Иванович настолько проникнут этим язвительным, ёрническим отрицанием, что буквально не в состоянии мыслить общепринятыми, прочно установившимися категориями. Для него здравый смысл и буржуазные приличия попросту ненормальны. «Я старался всеми силами притвориться, что смотрю на дело с самой серьёзной точки зрения»⁴², так разговаривает Алексей Иванович с Де-Грие по поводу воображаемой дуэли с бароном Вурмергельмом. Во время этого разговора он еле удерживается от смеха.

Во всех этих случаях, а также и многих других, проявляется чисто анархическое бунтарство против мещанского самодовольства, сытости, лицемерия, против буржуазной морали и буржуазного уклада жизни. Ко многим из этих эксцентричных выходов примешивается у Алексея Ивановича чувство уязвлённого патриотизма, злость на приниженность заграничных русских (прямое продолжение и развитие одной из тем «Зимних заметок о летних впечатлениях»).

Но этот анархический протест у Алексея Ивановича оказывается весьма непоследовательным. Вспомним, как характеризует анархизм В. И. Ленин в своих тезисах «Анархизм и социализм»:

«Анархизм — вывороченный наизнанку буржуазный индивидуализм. Индивидуализм, как основа мировоззрения анархизма». И далее: «Анархизм — порождение отчаяния. Психология выбитого из колеи интеллигента или босняка, а не пролетария»⁴³.

Замечательное ленинское определение даёт нам ключ к раскрытию социальной природы характера Алексея Ивановича, героя романа «Игрок». Это «выбитый из колеи» интеллигент, индивидуалист, не принимающий окружающего буржуазного общества и в то же время плоть от плоти этого общества. Его анархический протест против среды уживается с самоутверждением, которое мыслится только в пределах этой среды, на основе капиталистического общественно-экономического уклада.

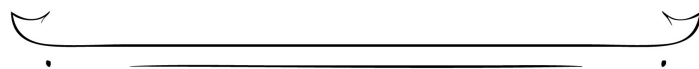
В самом деле, Алексей Иванович вызывающе декларирует, что предпочитает «всю жизнь ночевать в киргизской палатке, чем поклоняться немецкому идолу»^{*}, — т.е. мещанскому благопристойному стяжательству, скопидомству, возведённому в добродетель; Алексей Иванович ненавидит проходимца и мошенника Де-Грие,

⁴¹ Стр. 312-313. [5; 229].

⁴² Стр. 328. [5; 262].

⁴³ В. И. Ленин. Сочинения, т. 5, стр. 300 (4-е издание)

^{*} [5; 402].



опутавшего генерала цепью из закладных и долговых расписок; но тот же Алексей Иванович ничего не имеет против такого видного капиталиста, как мистер Астлей, племянник лорда и в то же время участник сахароваренной компании. Как видно, капитал оскорбляет лишь эстетические чувства нашего «бунтаря»: ему претит гнусное скаредство немецкого бюргера или наглое хищничество английского буржуа. Зато капиталист-джентльмен, субъективно честный, прямодушный, привлекательный, отнюдь не вызывает никаких филиппик Алексея Ивановича, более того — пользуется его симпатией.

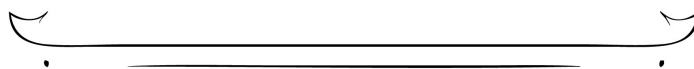
Только это уже говорит о поверхностном характере его протеста. Этот бунт не затрагивает основ существующего порядка. Да и сам Алексей Иванович стремится к выигрышу — не для того, чтобы разбогатеть, стать капиталистом, а для того, чтобы насладиться победой, достигнуть «высоты», на которой он станет равным Полине. Но так или иначе, он одержим желанием выигрыша. «Гадки ли вообще нажива и барыш, — это другой вопрос. Но здесь я его не решаю»⁴⁴.

Итак, он не берётся решать, «гадки ли вообще» капиталистические отношения. Ему тоже нужно богатство, но не путём методичного накопления, а пришедшее «вдруг, в два часа, не трудясь». Для чего ж Алексею Ивановичу так нужны деньги?

Мы уже отмечали, что он совершенно чужд алчности, корыстолюбия, характерного, например, для барона Менара. Достоевский подчёркивает, что его герой, по сути дела, вовсе не отличается особым уважением к «золотому тельцу». Но в тот момент, когда мы с ним знакомимся, Алексей Иванович живёт лишь мыслями о Полине: в этой неистовой любви выражается всё та же страсть утверждения своего Я. Любовь, исковерканная обстоятельствами буржуазной жизни, теряет свой естественный, человеческий смысл, превращается в борьбу, которая начинается с ненависти, а кончается «нравственным покорением». Так говорит человек из подполья, приблизительно так же рассуждает Алексей Иванович: любовь-мучительство с одной стороны и рабская покорность с другой; но эта рабская покорность имеет своей конечной целью такое же полное властвование над предметом любви, такое же тиранство, граничащее с садизмом. И в этом патологическом, зверском стремлении изуродовать, задушить, убить гордую и прекрасную Полину, стоящую намного выше Алексея Ивановича по социальному положению, заключается всё та же «всепожирающая страсть самоутверждения», которая в буржуазном обществе может быть удовлетворена только при посредстве денег.

Значит, деньги нужны Алексею Ивановичу только для достижения Полины Александровны? Снедаемый сильнейшим чувством любви-ненависти (которая по силе может и не уступать здоровой человеческой любви), Алексей Иванович смутно предчувствует и нечто другое, пока лишь туманное «нечто». В нём уже угадывается чистый «наполеонизм», стремление к самоутверждению прямому, не опосредованному

⁴⁴ Игрок, стр. 294. [5; 216].



через любовь. Однако он ещё не отделяет своего пафоса самоутверждения от Полины, хотя подсознательно стремится к одному — стать вровень с хозяевами жизни, быть может, рассчитаться за унижения.

Что происходит дальше? Опустим историю проигрыша «бабушки» Антонины Васильевны и перейдём сразу к «чуду» или «катастрофе».

Сцена «чудесного» выигрыша Алексея Ивановича принадлежит к числу лучших страниц Достоевского. Желания игрока исполняются. С каждым ударом рулеточного колеса он поднимается всё выше и выше по ступеням мещанского счастья. Он уже смотрит, «как победитель», и ничего не боится. Игроки повторяют его ставки. Крупье переглядываются и переговариваются. Алексей Иванович ставит без расчёта. Игра вспоминается ему впоследствии, «как во сне». Он выигрывает и выигрывает, почти ничего не ощущая при этом («Я только ждал, как-то механически, без мысли»). Сорвав один банк, он переходит в другую залу: «и я пустился ставить опять, зря и не считая».

Иногда в его голове начинал мелькать расчёт. «Я привязывался к иным цифрам и шансам, но скоро оставлял их и ставил опять, почти без сознания. Должно быть, я был очень рассеян; помню, что круперы несколько раз поправляли мою игру. Я делал крупные ошибки. Виски мои были смочены потом, и руки дрожали»^{*}. Он срывает и здесь тридцать тысяч флоринов, банк закрывается, вокруг смеются, кричат, аплодируют! Вокруг Алексея Ивановича собралась толпа. «Не помню, вздумал ли я в это время хоть раз о Полине. Я тогда ощущал какое-то непреодолимое наслаждение хватать и загребать банковые билеты, нараставшие кучей предо мной»^{**}.

Представим себе на момент Алексея Ивановича, этого уязвлённого, страстного, всю жизнь терпевшего неудачи и лишения мечтателя, гордеца и честолюбца. Он царит за игорным столом. Зависть, изумление, восторг, смех толпы разбиваются об него, как прибой. Его руки дрожат, волосы на висках смочены потом. Он уже ни о чём не думает, уже не вспоминает о Полине, он механически делает ставку за ставкой, всецело отдавшись наслаждению «хватать и загребать» кусочки бумаги, символизирующие в этом аду удачливость и счастье. Это высший момент самоутверждения.

«Но я, по какому-то странному своеволию, заметив, что красная вышла уже семь раз сряду, нарочно к ней привязался. Я убеждён, что тут наполовину было самолюбия; мне хотелось удивить зрителей безумным риском, и — о странное ощущение — я помню отчётливо, что мною вдруг действительно без всякого вызова самолюбия овладела ужасная жажда риску»^{*}.

«Мне хотелось удивить зрителей безумным риском», — вот оно, высшее наслаждение игрока!

^{*} 5; 293.

^{**} 5; 294.

^{*} 5; 294.

Алексей Иванович слышит сей-то голос:

— *Mosieur a gagne deja cent mille florins.*

«Я вдруг очнулся. Как? я выиграл в этот вечер сто тысяч флоринов! Да к чему же мне больше? Я бросился на билеты, скомкал их в карман, не считая, зажёб все мое золото, все свёртки и побежал из воксала. Кругом все смеялись, когда я проходил по залам, глядя на мои оттопыренные карманы и на неровную походку от тяжести золота. Я думаю, его было гораздо более полупуда. Несколько рук протянулось ко мне; я раздавал горстями, сколько захватывалось»^{**}.

Всё правда — в нём нет алчности, нет унижительной жажды жёлтого металла. Сто тысяч выиграно — больше ему не надо. Он раздаёт деньги горстями. Но тем не менее, это уже не тот человек, который полтора часа назад вбежал в воксал с безумной, отчаянной решимостью в душе, как бы ставя на кон всю свою жизнь. В конце этой замечательной XIV главы романа «Игрок» Достоевский с огромной убедительностью показывает изменения в психике своего героя:

«Аллея была темна, так что руки своей нельзя было различить. До отеля было полверсты. Я никогда не боялся ни воров, ни разбойников, даже маленький; не думал о них и теперь. Я, впрочем, не помню, о чём я думал дорогою; мысли не было. Ощущал я только какое-то ужасное наслаждение — удачи, победы, могущества, не знаю, как выразиться. Мелькал передо мною и образ Полины; я помнил и сознавал, что иду к ней, сейчас с ней сойду и буду ей рассказывать, покажу... но я уже едва помнил о том, что она мне давеча говорила, и зачем я пошёл, и все те недавние ощущения, бывшие всего полтора часа назад, казались мне теперь уж чем-то давно прошедшим, исправленным, устаревшим, чём мы уже не будем более поминать, потому что теперь начнётся всё сызнова. Почти уже в конце аллеи вдруг страх напал на меня: «Что, если меня сейчас убьют и ограбят!» С каждым шагом мой страх возрастал вдвое. Я почти бежал...»⁴⁵.

Человек прежде смелый и независимый начинает испытывать панический страх перед грабителями. Он ощущает «ужасное наслаждение» победы и могущества, и перед этим наслаждением бледнеет и отступает недавняя любовь. Уже сама Полина нужна ему больше для того, чтобы разделить с ним восторги удачи. Разорвалась связь мыслей и чувств: он едва помнит, зачем пошёл играть... Всё изменилось. Вот и произошла та радикальная перемена, которой он ожидал и которую предчувствовал. Нигде в своих произведениях Ф. М. Достоевский не показывал с такой силой и наглядностью прямое воздействие денег на человеческую психику. Это действительно напоминает катастрофу.

Рулеточная победа, набив золотом и банкнотами карманы Алексея Ивановича, мгновенно начала перепахивать его психику, весь строй его мыслей и чувств. Ведь

^{**} 5; 295.

⁴⁵ Игрок, глава XIV, стр. 398-402. [5; 295].

~ ~ ~

дикая страстность его любви к Полине возбуждалась и обострялась сознанием её недостижимости, её величия и собственного ничтожества. Золото изменило всё. Неравенство, социальная недостижимость исчезли. Он больше не раб её! Он в состоянии оказать ей великодушную помощь. В нём загорается искра самодовольства — он благодетель. И этой искры самодовольства не может перенести Полина, которая остаётся духовно выше игрока.

Да и сам Алексей Иванович по-иному смотрит на Полину. По меткому определению польского критика Анджея Ставара, самолюбие героев Достоевского — это самолюбие бедняков. Став богатым, достигнув «победы», Алексей Иванович утратил способность к той рабской и неистовой страсти, какую любит гордую аристократку этот бунтующий бедняк, анархист без бомбы, нарушитель приличий, эксцентричный и непоследовательный бунтарь.

В XV главе романа — происходит как бы временное возвращение героя к его прежнему чувству. Подобные возвращения характерны для Достоевского. Ф. Евнин пишет об этом: «Цепь сюжетных перипетий, неотрывно приковывающих к себе внимание читателя, и складывается в значительной мере из таких неожиданных «обратных ходов». Чередование контрастных ситуаций — закон развития сюжета в его романах»⁴⁶. Ночная сцена в отеле у Алексея Ивановича составляет резкий контраст с предыдущей главой.

В самом деле, только что Алексей Иванович царил за столом рулетки, в своеобразном опьянении загребая золото и упиваясь восторгом «рулеточной сволочи». Он ни о чём не думал и почти не вспоминал о Полине. И вот теперь он встретился с нею: она сидит на диване, перед зажжённой свечой, скрестив руки, и смотрит «ужасно пристально» в лицо Алексею Ивановичу. Его волнует вопрос: куда спрятать деньги? И в этот момент он замечает ненависть на лице Полины.

«Я быстро подошёл к ней.

— Полина, вот двадцать пять тысяч флоринов — это пятьдесят тысяч франков, даже больше. Возьмите их, бросьте их ему завтра в лицо».

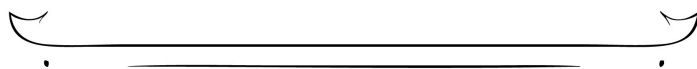
Она отвечает оскорбительным смехом: «— Вы дорого даёте, любовница Де-Грие не стоит пятидесяти тысяч франков». Вдруг она закрыла лицо руками, «и с нею сделалась истерика».

«— Покупай меня! Хочешь? хочешь? за пятьдесят тысяч франков, как Де-Грие?» — вырывалось у неё с судорожными рыданиями. Я обхватил её, целовал её руки, ноги, упал пред нею на колени»^{*}.

Кажется, что любовь Алексея Ивановича воскресла с прежней силой. Однако чувство Алексея Ивановича уже далеко не отличалось тем всеобъемлющим характером, как прежде. В самом начале драматической ночной сцены он говорит: «не

⁴⁶ Ф.Евнин. Выдающийся мастер романа, журнал «Октябрь», №1, 1956 г.

^{*} 5; 296.



понравилось мне это выражение!» Когда Полина засмеялась, Алексей Иванович «с удивлением и скорбным чувством смотрел на неё». Он не понимает, что творится с Полиной. Он не сознаёт, что оказался в положении Де-Грие, предлагая деньги любимой женщине. Невольно своим торжеством, своим неожиданным богатством он стал чужд ей. «Покупай меня! хочешь? хочешь?» — в этом отчаянном рыдании изливается гордая измученная душа, оказавшаяся в заколдованном круге из золота и банковых билетов. Она хотела вернуть деньги, полученные у бывшего любовника, и со страхом, с отчаянием, с ненавистью увидела, как в лице её «верного», «милого» Алексея Ивановича проступают те же черты самодовольства, вознесения своего «Я», которые в более примитивной и пошлой форме свойственны были её «маркизу».

И хотя истерический припадок, своего рода помешательство от горя на мгновение толкает её в объятия Алексея Ивановича, очень скоро угар этой злосчастной любви проходит бесследно. Утром она швыряет деньги в лицо — не Де-Грие, а Алексею Ивановичу. После первого смятения он легко забывает её уход. Всё его поведение в то памятное утро подтверждает догадку Полины: он больше её не любит. Эту мысль высказывает, между прочим, и мистер Астлей.

Наконец, прямое признание героя: «Клянусь, мне было жаль Полину, но странно, — с той самой минуты, как я дотронулся вчера до игорного стола и стал загребать пачки денег, — моя любовь отступила как бы на второй план. Это я теперь говорю; но тогда ещё я не замечал всего этого ясно»⁴⁷. Достоевский вновь подчёркивает свою мысль: золото убило любовь.

И в тот же день Алексей Иванович садится в поезд, чтобы ехать в Париж вместе с курортной «камелией» m-lle Blanche. Ему невесело. «Жизнь переламывалась надвое, но со вчерашнего дня я уже привык всё ставить на карту. Может быть, и действительно правда, что я не вынес денег и закружился». «Нет, как я припоминаю теперь, мне и тогда было ужасно грустно, хоть я и хохотал взапуски с этой дурочкой Blanche»⁴⁸.

Эта грусть — запоздалый бунт человеческой души против денег, бессознательное неприятие мнимой победы. Нельзя забывать, что Алексей Иванович — человек «недоконченный», противоречивый. Всё гордое, мучительное, нищенское прошлое разночинца бунтует против буржуазного преуспевания, к которому он так стремился. Если до выигрыша индивидуалистическая жажда самоутверждения в сочетании с анархистским, расплывчатым бунтарством превалировала в мыслях и поступках Алексея Ивановича, то теперь всё яснее начинает сказываться сопротивление совести — иными словами, душа разночинца-бедняка сопротивляется тому пути, который избрал ум конквистадора, завоевателя. Такая двойственность, разорванность психики характерна для героев Достоевского. Надо ли повторять ещё,

⁴⁷ Стр. 409. [5; 300].

⁴⁸ Стр. 412. [5; 303].

~ ~ ~ ~ ~

как эта двойственность, противоречивость сознания точно соответствует социальному положению многочисленных групп мелкой буржуазии в период распада крепостничества? Достоевский не выдумал разорванное сознание своих героев — он лишь с величайшей прозорливостью и мастерством воссоздал галерею типов, отражающих судьбы людей, которые угодили в жерло капиталистической мельницы.

Приспособиться к новым условиям, преуспеть в буржуазном мире разночинцу Достоевского мешает его собственная психика. Успех недостижим, даже если дать герою целую гору денег, — так свидетельствует роман «Игрок». Индивидуализм Алексея Ивановича непоследователен, ему чужда мания накопительства и Ротшильдом он стать не собирается (в этом — коренное отличие от наследующего ему образа Аркадия Долгорукого в романе «Подросток»).

За три с лишним недели, проведённых в Париже, Алексей Иванович прокучивает или отдаёт своей случайной подруге все 200 тысяч франков. Он скучает и томится. «Всё это было для меня омерзительно в высшей степени». «К шампанскому я стал прибегать весьма часто, потому что мне было постоянно очень грустно и до крайности скучно». «Скучный и унылый, я стал уходить обыкновенно в «Chateau des Fleurs», где регулярно, каждый вечер напивался и учился канкану...»⁴⁹.

Да ведь он и в самом деле презирает деньги! С деньгами ему невесело жить, в нём нет никакого вкуса к богатству. Вспомним о прежнем Алексее Ивановиче — он был влюблён, горд, страстно влюблён, он весь кипел страстями. И вот он ведёт в Париже пустую, тоскливую жизнь: ежевечерне напивается, учится канкану, и наконец, Бланш знакомит его «с Hortense, которая была слишком даже замечательная в своём роде женщина и в нашем кружке называлась Therese-philosophe...»⁵⁰. Иными словами наш герой проходит полный курс парижских бульваров, включая обучение изощрённому разврату («Тереза-философ» — порнографический роман XVIII века). И ничто не даёт ему подлинной радости, подлинного удовлетворения. Это не жизнь, это жалкий суррогат жизни. Великий романист в одной лишь главе «Игрока» с беспощадной силой и наглядностью развенчивает мещанский идеал «парижского счастья». Для Алексея Ивановича прославленная столица наслаждений оказывается таким же «скучнейшим городом», как и для самого Достоевского.

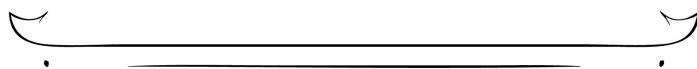
«Дело в том, что я всеми силами желал, чтоб всё это поскорее кончилось»⁵¹. И не прошло месяца, как Алексей Иванович снова сел в вагон, увозя с собой 2.500 франков — основание для нового рулеточного подвига. Он едет в Гомбург. Рулетка — единственное, что по-настоящему занимает его, волнует, будоражит. Это уже настоящая гибель.

Начинаются взлёты и падения, выигрыши чередуются с полным крахом. Гомбург, Рулетенбург, Спа, Висбаден... В Рулетенбурге за долг в 200 талеров его

⁴⁹ Стр. 414. [5; 304].

⁵⁰ Стр. 416. [5; 306].

⁵¹ Стр. 416. [5; 306].



сажают в тюрьму. Некто, оставшийся неизвестным, выкупает его. Алексей Иванович, прежде независимый и гордый человек, скатывается до положения лакея. Он поступает секретарём к советнику Гинце, а затем превращается в его камердинера. Целых пять месяцев лакейства — и всё для того, чтобы снова накопить денег для игры.

«Я недоедал и недопивал на его службе, но зато накопил в пять месяцев семьдесят гульденов. Однажды вечером, в Бадене, я объявил ему, что желаю с ним расстаться; в тот же вечер я отправился на рулетку. О, как стучало моё сердце! Нет, не деньги мне были дороги! Тогда — мне только хотелось, чтобы завтра все эти Гинце, все эти обер-кельнеры, все эти великолепные баденские дамы, — чтобы все они говорили обо мне, рассказывали мою историю, удивлялись мне, хвалили меня и преклонялись перед моим новым выигрышем. Всё это детские мечты и заботы, но... кто знает, может быть, я повстречался бы и с Полиной, я бы ей рассказал, и она бы увидела, что я выше всех этих нелепых толчков судьбы... О, не деньги мне дороги! Я уверен, что разбросал бы их опять какой-нибудь *Blanche* и опять ездил бы в Париже три недели на паре собственных лошадей в шестнадцать тысяч франков. Я ведь наверное знаю, что я не скуп; я даже думаю, что я расточителен, — а между тем, однакож с каким трепетом, с каким замиранием сердца я выслушиваю крик крупера: *trente et un, rouge, impaire et passé* или: *quatre, noir, pair et manque*! С какой алчностью смотрю я на игорный стол, по которому разбросаны луидоры, фридрихсдоры и талеры, на столбики золота, когда они от лопатки крупера рассыпаются в горящие, как жар, кучи, или на длинные в аршин столбы серебра, лежащие вокруг колеса. Ещё подходя к игорной зале, за две комнаты, только что я слышу дзеньканье пересыпающихся денег, — со мною почти делаются судороги»⁵².

Потрясающая, необыкновенно сильная страница! С совершенно классической отчётливостью дописывает Достоевский свой тип игрока, «поэта рулетки». Человек презирает деньги, но от звона монет с ним делаются судороги. Он стремится поразить толпу мерзавцев блеском сказочной удачи, и в то же время в его груди теплится надежда на встречу с прежней любовью. Но разве можно вернуть утраченную человеческую душу посредством тех же проклятых денег?

Деньги, власть, наслаждение... Не это прельщает Алексея Ивановича. Главное для него — сам процесс игры, лихорадочная погоня за жар-птицей удачи. Только миг «победы» доставляет ему наслаждение: «Да, в эдакие-то мгновения забываешь и все прежние неудачи»⁵³. Жить среди победителей он не может, он способен только вечно терзаться этой горячкой, пока хватает нервов и гульденов. Только эта уродливо гипертрофированная среда борьбы и самоутверждения даёт ему обманчивое ощущение полноты жизни.

⁵² Стр. 424. [5; 312].

⁵³ Стр. 425. [5; 312].

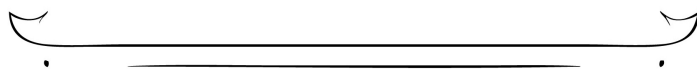
~ ~ ~

Отвращение к буржуа, к стяжателям, к хозяевам жизни — и в то же время стремление царить над ними! Это внутреннее противоречие как нельзя более характерно для переломных эпох истории. Быть может, наше сравнение будет выглядеть слишком смелым, но разве не такое же противоречие отмечают историки во всём облике Наполеона — этого, быть может, непоследовательного, но наиболее выдающегося индивидуалиста во всей истории буржуазного общества? Разве колоссальное властолюбие императора не противоречило его безграничному презрению к людям, равнодушию к миллионам человеческих жизней (хотя он плакал при Эслинге, когда на руках у него умирал маршал Ланн, которому ядро оторвало ноги)?

Для Алексея Ивановича характерна непоследовательность, «недоконченность». Его дела противоречат словам. Он декларирует презрение к рулеточной сволочи, но жить не может без рулетки и восторгов толпы. Он начал играть, чтобы выиграть любовь Полины, но после «победы» пошёл намного далее: всё прошлое показалось ему мелким и незначительным. Он видит насквозь и презирает глупую и жадную m-lle Blanche, но её цинизм импонирует ему, и он со снисходительной миной отправляется с нею в Париж. Он непоследователен, как Наполеон, который презирал людей, но посвятил свою жизнь властвованию над ними. Алексей Иванович — не просто «широкая натура», это Наполеон в миниатюре. Этот наполеонизм роднит его с Раскольниковым. Но если Раскольников ищет самоутверждения в колоссальном нарушении норм человеческого общежития — в убийстве, то у Алексея Ивановича, натуры менее цельной и целеустремлённой, пафос самоутверждения принимает специфическую форму — форму игры. Нет, не вульгарная алчность толкает его в игорные залы, а страстное желание вновь и вновь повторять сладкий миг триумфа, вновь и вновь искусственно воссоздавать атмосферу борьбы за утверждение своей личности. Ему нечего делать с выигранными деньгами, но сам процесс выигрывания заставляет его трепетать. Игра, вечное повторение момента самоутверждения и борьбы, заменила ему любовь. Муки неудач и наслаждение выигрышем — карикатурное повторение той ломаной кривой линии, которую прежде чертила по его сердцу «любовь-ненависть».

Алексей Иванович стал игроком. Он не стал стяжателем, рабом богатства, но он превратился в своего рода «придаток машины», в раба рулеточного колеса. То же самое проклятие денег, но остановившееся на полпути. Поэтому он способен понять весь трагизм, ужас, пустоту своей жизни, но освободиться от неё уже не в силах. Так и гоголевский титулярный советник, уже как будто начавший понимать невыносимый ужас «обычаев испанского королевского двора», вновь срывается в безумие, в дикий, нелепый бред. Алексей Иванович сам сознаёт, что он «как будто одеревенел, точно застряв в какой-то тине»⁵⁴. «Неужели я не понимаю, что я сам погибший человек. Но

⁵⁴ Стр. 425. [5; 312].



— почему же я не могу воскреснуть»⁵⁵. Он надеется возродиться, вернуть любовь Полины, снова стать человеком, но его мысль странным образом переходит к эпизоду в Рулетенбурге, когда он поставил на тапке свой последний гульден, а через двадцать минут вышел из воксала, имея 170 гульденов в кармане. «Это факт-с! Вот что может иногда значить последний гульден! А что, если б я тогда упал духом, если б я не посмел решиться?..

Завтра, завтра всё кончится!»

Не кончится никогда. Человек погиб. Закрывая роман «Игрок», можно с полным правом процитировать слова Розы Люксембург, написанные ею в тюрьме в 1918 году:

«Романы Достоевского — жесточайшее обвинение, брошенное в лицо буржуазному обществу: истинный убийца, губитель душ человеческих — это ты!»⁵⁶

История духовной гибели и падения человека, исковерканного и оторванного от своего класса и страны силою денежных отношений, составляет основное содержание романа «Игрок» и отличается огромным реалистическим мастерством.

Но если образ Алексея Ивановича вполне реален и художественно убедителен, то это нельзя целиком распространить на образ Полины. Ещё Николай Константинович Михайловский, патриарх либерально-народнической литературной критики, в своей известной статье «Жестокий талант», опубликованной в «Отечественных записках» за 1882 год, №№ 9, 10, писал:

«В «Игроке» есть некая Полина — странный тип властной до жестокости, взбалмошной, но обаятельной женщины, повторяющийся в Настасье Филипповне — в «Идиоте» и в Грушеньке — в «Братьях Карамазовых». Этот женский тип очень занимал Достоевского, но в разработке его он во всю жизнь ни на шаг не подвинулся вперёд. Пожалуй, даже первый абрис — Полина яснее последнего — Грушеньки. Но и Полина напоминает собой какое-то облако, что-то туманное, не сложившееся, и не могущее сложиться в вполне определённую форму, вытягивающееся то в одну, то в другую сторону»⁵⁷.

Оставим в стороне язвительный тон и полемические преувеличения («...ни на шаг не подвинулся вперёд»). Важно выделить справедливое замечание Н. К. Михайловского: образ Полины действительно отличается неопределённостью и на всём протяжении романа окутан туманом романтической таинственности. Очарование зрелого Достоевского заставляет читателя принять этот образ, но при более внимательном рассмотрении мы находим черты разительного диссонанса образ Полины с общим реалистическим строем романа.

При всём этом Полина играет в романе огромную роль. На развитии этого образа строится в значительной мере весь сюжет, и вплоть до выигрыша Алексея

⁵⁵ Стр. 432. [5; 317].

⁵⁶ Р. Люксембург. «О литературе», М., 1961 г.

⁵⁷ Ф. М. Достоевский в русской критике, сб. ст. ГИХЛ, М., 1956. С. 320.

Ивановича любовь к гордой девушке служит побудительным мотивом действия. К роману «Игрок» полностью применима формулировка Ф. Евнина:

«С точки зрения техники сюжетосложения романа Достоевского есть движущаяся, развивающаяся «система тайн»: раскрытие одной тайны связано с возникновением других; окончательное раскрытие всех тайн означает и окончание романа»⁵⁸

В «Игроке» сюжет строится на трёх загадках, которые возникают и разрешаются последовательно. Во-первых, это тайна отношений Полины и Де-Грие, тайна их прежней любовной связи и денежной зависимости Полины. Во-вторых, это тайна отношений Полины с мистером Астлеем. В-третьих, главная тайна романа, раскрываемая лишь на предпоследней странице: Полина любила и любит Алексея Ивановича. Раскрытие этой последней тайны производит на игрока потрясающее влияние. Итак, хотя главным действующим лицом романа является Алексей Иванович, его поведение до выигрыша в основном определяется любовью к Полине, подчас прямо продиктовано ею или косвенно навязано герою её желаниями, стремлениями, интересами (игра для Полины, «выходка» против прусского барона и его супруги, прекращение скандала по просьбе Полины, наконец — решительный «приступ» к рулетке, когда Полина ночью пришла к Алексею Ивановичу). Борьба Полины накладывает свой отпечаток на судьбу Алексея Ивановича, подобно тому как метания Настасьи Филипповны определяют пути князя Мышкина и Парфёна Рогожина, а игра Грушеньки объективно подготавливает гибель старика Карамазова и каторгу Мити.

Г. М. Фридендер в цитированном выше разборе романа «Игрок» по существу обходит молчанием образ Полины. Л. П. Гроссман в своей работе «Достоевский-художник» ограничивается указанием: «Образ Дунечки, значительно углубляя созданный одновременно очерк «гордой девушки» в «Игроке», возвещает развитие типа в Аглае Епанчиной и Кате Верховцевой».

Что представляет собой «гордая девушка» Полина Александровна, падчерица генерала Загорянского из романа «Игрок»? Вот как описывает её автор «записок молодого человека»:

«Хороша-то она, впрочем, хороша; кажется, хороша. Ведь она и других с ума сводит. Высокая и стройная. Очень тонкая только. Мне кажется, её можно всю в узел завязать или перегнуть надвое. Следок ноги у неё узенький и длинный, — мучительный. Именно мучительный. Волосы с рыжим оттенком. Глаза — настоящие кошачьи, но как она гордо и высокомерно умеет ими смотреть»⁵⁹.

Полина испытала уже тяжёлое разочарование: она любила негодяя и проходимца Де-Грие. Теперь она ненавидит и презирает его. «Он мне был давно,

⁵⁸ Ф. Евнин. Выдающийся мастер романа. — Октябрь, № 1, 1956 г.

⁵⁹ Игрок, стр. 318. [5; 234].

~ ~ ~ ~ ~

давно ненавистен. О, это был не тот человек прежде, тысячу раз не тот, а теперь, а теперь!..» — говорит Полина⁶⁰. Но отчим Полины (в минуту откровенности она называет его «идиотом») весь в долгу у француза, а Полина не может бросить генерала из-за своих меньших брата и сестры. Она судорожно ищет выхода и посылает Алексея Ивановича в игорную залу, надеясь крупным выигрышем рассчитаться с Де-Грие. Но Алексей Иванович не хочет играть на её деньги.

Их отношения, о которых уже говорилось выше, в IV и VI разделах настоящей работы, представляют собой «любовь-ненависть», т.е. сильное и страстное чувство, деформированное индивидуализмом и социальным неравенством. В поведении Полины относительно Алексея Ивановича, несмотря на её кажущуюся ненависть и презрение, проявляется циничное самообнажение, возможное лишь при известной близости.

Полина испытывает наслаждение, растравляя болезненную страсть Алексея Ивановича и заставляя его выполнять её прихоти. Но когда Де-Грие уезжает из Рулетенбурга и своим письмом наносит ей неизгладимое оскорбление, Полина бросается за помощью к Алексею Ивановичу: как быть, где достать пятьдесят тысяч, чтобы бросить их в лицо бывшему любовнику?

Положение её безвыходно. Ни к бабушке, ни к мистеру Астлею обращаться она не хочет. Когда Алексей Иванович произнёс имя этого англичанина, у Полины засверкали глаза.

«— Что же, разве ты сам хочешь, чтоб я от тебя ушла к этому англичанину? — проговорила она, пронзающим взглядом смотря мне в лицо и горько улыбаясь. Первый раз в жизни сказала она мне «ты».

«Точно молния опалила меня; я стоял и не верил глазам, не верил ушам! Что же, стало быть, она меня любит! Она пришла ко мне, а не к мистеру Астлею!»⁶¹. И Алексей Иванович бросается к игорному столу, в воксал.

Через полтора часа он возвращается, пьяный от игры, и заваливает весь стол грудой золота и банковых билетов. Полина неподвижно сидит на диване и пристально следит за ним. В ней снова вспыхивает ненависть. Алексей Иванович — больше не раб, он сильнее её, он будет ощущать превосходство над ней, заплатив её долг французу: таковы смутные предчувствия, начинающие беречь её душу. Полина пытливо всматривается в Алексея Ивановича, затем в истерическом припадке восклицает: «Покупай меня!» Истерика проходит, но странное полубредовое состояние Полины накладывает отпечаток на всю последующую сцену. «Она положила обе руки на мои плечи и пристально меня рассматривала; казалось, что-то хотела прочесть на моём лице». «То вдруг начинала она тихо привлекать меня к себе;

⁶⁰ Стр. 395. [5; 290].

⁶¹ Стр. 396. [5; 291].

доверчивая улыбка уже блуждала на её лице; и вдруг она меня отталкивала и опять омрачённым взглядом принималась в меня всматриваться»⁶².

Она словно боится поверить любви Алексея Ивановича. «И вдруг она бросилась обнимать меня». «Она и плакала, и смеялась, всё вместе. Ну что мне было делать? Я сам был как в лихорадке. Помню, она начинала мне что-то говорить, но я почти ничего не мог понять. Это был какой-то бред, какой-то лепет...»

«- Нет, нет, ты милый, милый! Ты мой верный!.. Ты меня любишь... любишь... будешь любить?»⁶³.

Он сознаёт, что Полина полубезумна, что она бредит, но это ещё более разжигает его страсть. Вся любовная сцена носит патологический характер. Это уже поэтизация больной любви, смакование надрыва, наслаждение невропатией.

Утро застаёт любовников в тяжёлом, словно похмельном состоянии. Внезапно Полина обращается к Алексею Ивановичу «с выражением бесконечной ненависти»:

«— Ну, отдай же мне теперь мои пятьдесят тысяч франков!»^{*}

Она швыряет эти деньги в лицо Алексею Ивановичу и бросается прочь из отеля.

Этот жест бешенства и мести не направлен лично против Алексея Ивановича. Скорее это бессильный протест против всего окружающего мира в целом, против нечеловеческой жизни, где любовь неизбежно сводится к деньгам. После всех сомнений, казалось бы, уже решённых, ею всё же овладела страшная уверенность: с любящим и преданным Алексеем Ивановичем начинает происходить невольная метаморфоза, он становится чем-то вроде Де-Грие, он её «благодетель», он осыпает её деньгами, приобретает какое-то право на неё. Снова быть кому-то обязанной деньгами? Нет! Одна мысль об этом сводит её с ума, и в отчаянии Полина швыряет деньги в лицо Алексею Ивановичу.

Сам он вспоминает об этом так: «Думаю, что виновато тут отчасти и её тщеславие: тщеславие подсказало ей не поверить мне и оскорбить меня, хотя всё это представлялось ей, может быть, и самой неясно. В таком случае, я, конечно, ответил за Де-Грие и стал виноват, может быть, без большой вины»⁶⁴.

Два «может быть» подряд и косвенное признание: «может быть, без большой вины». Значит, какую-то вину он всё же признаёт? Да, спустя некоторое время он сам ощутил, что его любовь «отступила на второй план». Значит, Полина всё же была права, сомневаясь в его любви в ту памятную ночь в отеле. После сцены одевания мадмуазель Бланш Алексей Иванович «был уже — как закружённый». «Что же, я не виноват, что m-lle Полина бросила мне целой пачкой в лицо и ещё вчера предпочла мне мистера Астлея», — оправдывается он перед самим собой. Из рассказа мистера

⁶² Стр. 404. [5; 299].

⁶³ Стр. 404 [5; 299].

^{*} 5; 298.

⁶⁴ Стр. 406. [5; 298].

~ ~ ~

Астлея в дальнейшем явствует, что Полина долго была больна, она и теперь больна; некоторое время она жила с матерью и сестрой мистера Астлея в северной Англии. После смерти бабушки ей досталось крупное наследство. Её маленький брат и сестра тоже обеспечены завещанием бабки и учатся в Лондоне. Теперь Полина путешествует по Швейцарии вместе с сестрой мистера Астлея. Генерал умер в Париже от удара.

Так заканчивается история Полины. Нельзя сказать, чтобы последние штрихи внесли ясность в её образ. Художественные противоречия в нём явственны: так, она с хохотом обещала Алексею Ивановичу, что когда он перестанет быть ей нужным, она заставит его броситься со Шлангенберга, и она же спустя некоторое время, смеясь совсем иначе, сказала — «неужели ты мог подумать, что я пуцую тебя драться с Дегрие?»^{*} Переходы от презрения к нежности слишком резки. Безумие Полины, её бред, истерика недостаточно оправданы. В этой красавице нет ничего нормального, здорового, естественного. Напомним, что исключительное — один из составных элементов эстетического идеала Достоевского. Поэтому его героиня так изломана, нездорова, исключительна, болезненно восприимчива. Гиперболизация, крайние преувеличения, некоторая иррациональность поступков Полины сообщают этому образу наполовину романтический характер.

Трагедия Полины носит социальный характер, это — тема гибели красоты в мире денег, тема, получившая позже блистательное развитие в «Идиоте». Но если образ Настасьи Филипповны, при всей своей исключительности, глубоко мотивирован и «выведен» из социально-исторической среды, то Полина выглядит более изолированно, характер её недостаточно мотивирован окружающей средой, и в нём Достоевский как бы даёт волю своей тенденции к психологической фантастике.

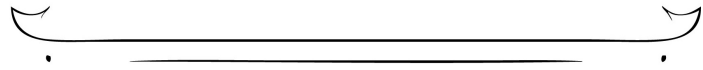
Особенности этой полуфантастической фигуры отчасти объясняются обстановкой разрушения семьи. В романе «Игрок» даётся прямое указание на это в словах мистера Астлея: «Насчёт же этого семейства можно правильно сказать, что это семейство уже не существует»⁶⁵.

Образ Полины служит Достоевскому и для выражения другой идеи — осуждения «гордыни». В её душевной болезни немалую роль сыграла оскорблённая гордость. Однако эта тема в «Игроке» ещё не получила такого развития, как в «Братьях Карамазовых», в образе Кати Верховцевой.

Таковы центральные образы романа «Игрок»: образ деклассированного интеллигента-разночинца, непоследовательного индивидуалиста, который в условиях буржуазного общества находит самоутверждение лишь в игре, и полуромантический образ гордой девушки из распадающегося аристократического семейства, которая терпит катастрофу в борьбе за своё человеческое достоинство.

^{*} 5; 297.

⁶⁵ Стр. 409. [5; 300].



Глава IX. Историческая и социальная среда в романе «Игрок»

События эпохи нашли яркое отражение в романе. «Игрок» — единственный «заграничный» роман Достоевского. Всё действие романа происходит за пределами России. Однако Достоевский выполнил своё намерение, отразившееся в письме к Страхову от 18 сентября 1863 года: «Да и вообще отразится современная минута (по возможности, разумеется) нашей внутренней жизни»^{*}. «Современная минута» русской жизни, т.е. первые годы после реформы, наложила свой отпечаток на ряд образов и тем романа.

Выше мы рассмотрели образ Алексея Ивановича. Этот игрок, деклассированный интеллигент, жаждущий скорого богатства и быстро привыкший к атмосфере азарта и погони за удачей, является типичным порождением эпохи спекуляции и грюндерства, наступившей в России в 60-е годы.

Как известно, сразу после реформы в России имело место некоторое падение производства, связанное с перестройкой на новый, капиталистический лад. Однако вскоре вновь оживилась промышленность, быстро начали расти железные дороги, земледелие стало принимать, по словам В. И. Ленина, «всё более и более торговый, предпринимательский характер»⁶⁶. В 1864 году был основан «Санкт-Петербургский частный коммерческий банк» — первый акционерный банк в России, в последующие три года — ещё пять банков.

1866 год — год создания «Преступления и наказания» и «Игрока» — был годом большого экономического подъёма. В 1867 году разразился экономический кризис, в основном ударивший по хлопчатобумажной промышленности. С 1869 года начался новый промышленный подъём, начинается период грюндерства — усиленного учредительства акционерных компаний, частично «дутых». Присвоение учредительской прибыли, расширение биржевых спекуляций, вся эта атмосфера ажиотажа открывала возможности лёгкой наживы, невиданные соблазны новой буржуазной жизни, сказочной удачи. В банки и железнодорожные компании наряду с такими крупными купцами, как Губонин и Мамонтов, идут и выходцы из дворян, такие как Ламанский и Чижов. Вчерашние крепостные становятся фабрикантами, как Прокофий Суслов (см. 1 раздел). Всеобщая деморализация, дух спекуляции, денежной лихорадки становится знаменем времени. Достоевский с величайшей зоркостью запечатлел эти перемены в общественном сознании. Героиня романа

^{*} 28/2; 50.

⁶⁶ Ленин В. И. Сочинения. Т. 3., стр. 267

~ ~ ~

«Идиот» Настасья Филипповна восклицает: «Ведь теперь их всех такая жажда обуюла, так их разнимает на деньги, что они словно одурели. Сам ребёнок, а уж лезет в ростовщики!»^{*} Это говорится по поводу корыстных расчётов Ганечки Иволгина, «нетерпеливого нищего» с бородкой а-la Наполеон III, который по убеждению Рогожина, на Васильевский остров за три рубля ползком доползёт.

В том же романе «Идиот» выведен Иван Фёдорович Епанчин, «из новых, пореформенных типов, генерал-делец», как характеризует его В. В. Ермилов. Генерал Епанчин — один из акционеров многочисленных компаний, возникших на развалинах крепостного строя.

Атмосфера грюндерства, азарта и спекуляции ещё более сгущённо передана в романе «Подросток», опубликованном в 1875 году и носившем подзаголовок «записки юноши». Герой романа Аркадий Долгорукий, отпрыск «случайного семейства», стремится стать Ротшильдом, скопить миллион путём спекуляций и, действительно, совершает типичную спекулятивную сделку на каком-то аукционе. В этом «ребёнке, лезущем в ростовщики», есть много общего и с игроком Алексеем Ивановичем, и с Ганей Иволгиным.

Дух спекуляции, скорого обогащения, золотая лихорадка начали зарождаться в России раньше, чем наступила эпоха грюндерства. Поэтому Алексей Иванович, желающий разбогатеть «в два часа, не трудясь», провозглашает рулетку игрой чисто русской, только и созданной для русских (напомним, что Западная Европа к 60-м годам давно пережила своё грюндерство, свою Директорию, оргии спекуляции и разгул азартной игры). В России 1863 года, когда был задуман «Игрок», только намечались признаки промышленного подъёма. Но Достоевский, которому подчас была свойственна особенная прозорливость, разглядел зарождение нового типа. «Это лицо живое — (весь как будто стоит передо мною) — и его надо прочесть, когда он напишется» (Письмо от 18 сентября 1863 года). Герой романа «Игрок» — первый из галереи новых образов Достоевского, образов азартных накопителей, нетерпеливых нищих, молодых карьеристов эпохи грюндерства. Это гораздо более прямая и гораздо более существенная связь, чем бесшабашность «широкой натуры», объединяющая его с Рогожиным и Митей Карамазовым (см. Л. П. Гросман, «Достоевский-художник»).

Типичными для пореформенной России являются образы русских аристократов в «Игроке». Все они в известной мере намечены в «Зимних заметках о летних впечатлениях», где автор дал насмешливую характеристику заграничным русским, которые с путеводителями в руках ревностно осматривают редкости, точно продолжая исполнять ввешуюся в их душу службу (см. 1 раздел).

Генерал Загорянский — бывший кирасир, видный, сановитый, молодящийся старик. Под его внушительной внешностью скрывается самый жалкий характер и

^{*} 8; 137.

~ ~ ~

ограниченный умишко. «Бабулинька» Антонида Васильевна, тётка генерала, даёт ему уничтожающую характеристику: «Я... всегда считала его самым пустейшим и легкомысленным человеком. Наташил на себя форсу, что генерал (из полковников, по отставке получил), да и важничает»^{*}. Даже сама речь генерала, то высокомерно-фамильярная, то растерянно-униженная, его недоговоренные фразы и незаконченные мысли, передают его неуверенность в себе, его ничтожество. Он без ума влюблён в парижскую кокетку мадмуазель Бланш и в конце романа, будучи уже полупомешанным, женится на ней в Париже. Там он и умер от апоплексии. Этот образ символизирует маразм, упадок, историческую обречённость русской аристократии. Отметим, что подобных образов в творчестве Достоевского немного. Наиболее близок к слабоумному генералу Загорянскому старый развратник князь Сокольский и отчасти генерал Ахмаков из романа «Подросток». Фёдор Павлович Карамазов, добровольный шут и развратник, уже не имеет ничего общего с выродившимся дворянством: мелкий помещик, он к концу своей жизни плутнями, подрядами, ростовщичеством, основаниями кабаков и другими выгодными помещениями капитала скопил 100.000 рублей. Это уже приспособившийся. А генерал Загорянский из «Игрока» — тип выродившегося аристократа, представитель распадающегося класса, предвещающий дегенератов Ивана Бунина и Алексея Толстого.

Вспомним ещё раз «Зимние заметки», то место, где говорится, как русские аристократы, после того, как был «кончен бал», понаехали из Москвы на Запад. «Сколько там теперь Репетиловых, сколько Скалозубов, уже выслужившихся и отправленных к водам за негодностью». Сопоставление грибоедовского полковника Скалозуба с генералом Загорянским чрезвычайно любопытно. В бессмертной комедии Грибоедова Лиза говорит:

«Вот, например, полковник Скалозуб:

И золотой мешок, и метит в генералы».

Через сорок с лишним лет полковник стал генералом, он выслужился и отправлен к водам за негодностью. Но генерал Загорянский не имеет уже никакого веса и влияния в обществе, его «золотой мешок» разворовали ловкий французский авантюрист и «шикарная» французская девка, да и сам он умирает жалкой смертью на чужбине. Таков путь русской аристократии.

Жертвой новых денежных отношений является и сама Полина Александровна, отчаянно стремящаяся остановить гибель и падение семьи. Решение автором её судьбы весьма романтично и нежизненно: её спасает от гибели любовь чудаковатого английского джентльмена, любовь, весьма похожая на филантропию.

В своём разборе романа «Игрок» Г. М. Фридлендер особо выделяет образ «бабулиньки»: «Замечательно яркий реалистический образ романа — старая бабушка

^{*} 5;278.

~ ~ ~ ~ ~

генерала⁶⁷ — «baboulinka». «Бабулинька» — живой обломок московского барства начала XIX века. Патриархальность и простота сочетаются в ней с крутым и властным, деспотическим нравом, доброта и прямота характера — с упрямством и самодурством».

И далее: «“Игрок” — одно из остро критических произведений Достоевского. Тема исторических сдвигов, вызванных развитием капитализма, раскрыта здесь с силой и яркостью, напоминающей романы Бальзака. Характерные для пореформенной эпохи новые социальные явления воплощены Достоевским в ряде резко заострённых, контрастных образов и ситуаций. Старая помещица — «бабулинька», которая, очутившись за границей, не может устоять против соблазна и проигрывает в рулетку свои доходы, противопоставлена безвестному «учителю» Алексею Ивановичу, выигрывающему в ту же рулетку колоссальное состояние, которое он столь же быстро растрчивает...»⁶⁸.

Термин «противопоставлена» здесь не вполне точен. Кроме противопоставления в истории бабушки и Алексея Ивановича есть элементы повторения. Это характерный приём Достоевского, который голландским ученым И. М. Мейером определён как «рифма ситуаций» — приём повторения одного из элементов сюжета⁶⁹. В самом деле, «бабулинька» начинает с крупного выигрыша, а затем возвращается в воксал и проигрывает всё, вплоть до денег на обратную дорогу. То же самое происходит и с Алексеем Ивановичем, но выигрыш его во много раз больше бабушкиного, а проигрыш полнее и катастрофичнее. Главное же различие в том, что бабулинька, проигравшись, раскаялась, смирилась и уехала обратно в Россию, а Алексей Иванович никогда не перестанет «отыгрываться» — он стал игроком.

В качестве весьма отдалённых предшественниц «бабулиньки» можно привести классические образы знатных старух: грибоедовской графини Хлёстовой, самовластной диктаторши московского «бомонда», и пушкинской графини Анны Федотовны, деспотичной и капризной старухи, в прошлом знаменитой красавицы, *la Venus moskovite*. «Бабулинька» Антонида Васильевна напоминает их своим деспотизмом, капризами, категоричностью суждений, у неё «повелительная и властная наружность», но Достоевский придал ей такие черты прямодушия, непосредственности, искренности, внёс в этот образ такой заметный элемент простонародности, что «бабулинька» вызывает несомненную симпатию. Отношение Алексея Ивановича к ней и ласковое, и насмешливое, и в то же время уважительное. Как «обломок московского барства», бабушка пользуется своеобразной любовью самого Достоевского. В «лишней» главе «Зимних заметок о летних впечатлениях» он прямо декларировал, что старое русское барство было ближе и понятнее народу. «Все

⁶⁷ Антонида Васильевна — тётка генерала, а не бабушка.

⁶⁸ История русской литературы. Т. 9, ч. 2., с. 70.

⁶⁹ Сборник «Творчество Достоевского», стр. 412

эти господа были народ простой, кряжевой...» Достоевский считал, что западное влияние почти не затронуло старого дворянства.

Так и бабушка Антонида Васильевна: она патриотка, плохо говорит по-французски, ругает «заграничных русских» за их приниженность, относится к иностранцам бесцеремонно, без тени заискивания. Все эти черты, по мнению Достоевского, были когда-то свойственны коренному, исконному русскому барству.

В конце романа сообщается о смерти «бабулиньки». Наследство её досталось частью Полине, частью генералу, а это значит его «жене», мадмуазель Бланш. Всё та же мысль Достоевского о русских поместьях и состояниях, растраченных в модных кабаках и казино Европы.

Отношение Достоевского к Западу, противоречивое и изменчивое, хорошо изучено Л. П. Гроссманом. Это его работа «Достоевский и Европа» и некоторые страницы исследования «Достоевский — художник».

Отношение его к представителям разных европейских наций, выведенным в «Игроке», прямо объясняется исторической обстановкой в 60-е годы XIX века (см. 1 раздел настоящей работы). Франция эпохи Второй империи, страна лакеев, шпионов и аферистов, страна, которой правило ничтожное семейство выродившихся Бонапартов, вызвала подлинное отвращение Достоевского ещё в первое его путешествие. Польское восстание, вызвавшее антирусскую кампанию в наёмной французской прессе, обострило враждебность Достоевского к полякам и превратило в ненависть его отвращение к французам. Такое неправомерное распространение политических антипатий на целые народы характерно для Достоевского. Ещё в «Зимних заметках о летних впечатлениях» писатель создал обобщённый портрет французского буржуа, наделённый элементами сатиры, но полностью соответствовавший исторической истине. Этот портрет в индивидуализированной, художественно развитой форме прямо перешёл из «Зимних заметок» в роман «Игрок». Маркиз Де-Грие (как явствует из слов мистера Астлея, на деле он не маркиз и не Де-Грие) являет собой законченный тип буржуа-стяжателя, ростовщика в маске «первого любовника». Это достойный представитель хищнического общества, которое изобразил Золя в своей эпопее «Ругон-Маккары». То было время разложения, эпоха спекуляций, спекулировали даже лица, окружавшие Наполеона III. Де-Грие из романа Достоевского — живое воплощение духа стяжательства, аферы и плутней, законченный тип подлеца, классическое воплощение буржуазной подлости.

Делая его соперником и антиподом Алексея Ивановича, Достоевский тем самым противопоставляет своего героя буржуазной подлости и стяжательству. Однако, хотя игрок мечтает «сосчитаться» и «помериться» с маркизом, до прямого конфликта дело не доходит. Достоевский, несомненно, чувствовал, что в действительности нет антагонизма между честным игроком и подлым авантюристом. Столкновение между ними невозможно. Да, они антиподы, но крайности

~ ~ ~

соприкасаются: они в то же время и двойники. У них одна цель — самоутверждение. Но если Де-Грие последовательно идёт к цели путём накопления денег, то непоследовательный Алексей Иванович застревает в заколдованном круге игры.

Де-Грие — это буржуа, торжествующая посредственность, августейшее ничтожество. Алексей Иванович — враг буржуа, протестующая личность, погибающий интеллект. И тем не менее, они родня, так как протест индивидуалиста против общества буржуазен в своих основаниях и потому бесплоден. «Вывернутая наизнанку буржуазность» ведёт героя к гибели, буржуазность прямая, так сказать, натуральная — к преуспеянию.

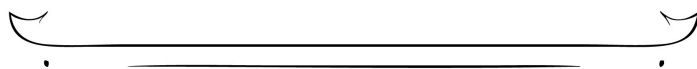
Наряду с французским буржуа Достоевский выводит и английского капиталиста. Это сахаровар и племянник лорда Пиброка, путешественник, филантроп и чудака — мистер Астлей. С ним Алексея Ивановича связывают дружеские отношения. Мистер Астлей спасает Полину от окончательной гибели, сохраняя нетленной свою любовь к ней несмотря на всё «неприличие» её скандальной связи с Алексеем Ивановичем. Мистер Астлей — единственный безусловно положительный образ романа. Л. П. Гроссман так объясняет дружбу Алексея Ивановича с мистером Астлеем: «Англичанин многим удивляет его, часто представляется ему непонятным до смешного, но не перестаёт возбуждать в нём самую глубокую симпатию. Он чувствует в этом, несколько странном на его взгляд, субъекте какую-то крепкую нравственную силу, которая при всей своей житейской разумности, не отталкивает от себя скитальческую стихию его славянской души»⁷⁰.

Что же это за сила, «не отталкивающая от себя» бесшабашную славянскую душу игрока? Это сила британской буржуазии, поднимающейся к вершинам своего могущества. Викторианская эпоха вступала в пору расцвета. Гордый Альбион оставался единственно независимым, когда вся Европа прислушивалась к голосу из Тюильрийского дворца. Завоевания колоний, огромный расцвет промышленности, техники, науки и культуры — всё это сделало Англию великой державой, а её буржуазию — могущественным и самоуверенным классом. «Ваал царит и даже не требует покорности, потому что в ней убеждён. Вера его в себя безгранична»^{*}, пишет Достоевский в знаменитой V главе «Зимних заметок». И эта самоуверенная сила, это гордое и *непоколебимое* могущество не могут не импонировать Достоевскому. Как могучая и «нравственная» Англия казалась ему естественной союзницей против католического разложения, угрожающего человечеству, так в романе «Игрок» благородный и чудаковатый англичанин-союзник Алексея Ивановича против рафинированного мошенника-француза.

Но великий писатель-реалист не смог вопреки исторической истине создать положительный образ, живой идеал добродетельного буржуа. Рациональное

⁷⁰ Л. Гроссман. Собр. соч. в 5 тт. (вып. 2). — М., 1928. С. 197

^{*} 5; 74.



конструирование по заданной схеме и на этот раз подвело Достоевского: в его мистере Астлее нет души. Этот рыцарь во фраке («Ричард Львиное Сердце в интернациональном отеле XIX века»*, как назвал его Л. П. Гроссман) являет собой механический набор достоинств и джентльменских качеств без всякой оригинальной идеи или чувства (если не считать национальной страсти к путешествиям). Мистер Астлей поражает своей безликостью. Этот образ порожден не непосредственными впечатлениями, а предвзятой схемой: чистое конструирование здесь подавило эмоционально-интуитивное начало творчества, подавило интуицию. Буквально все образы «Игрока»: и бабулинька, и Де-Грие, и мадмуазель Бланш, и генерал, не говоря уж о главном герое и Полине — все намного ярче, реальнее, убедительнее, чем бледный картонный мистер Астлей, всеобщий конфиден, посредник, хранитель тайн и полуавтоматический подаватель реплик в диалогах с Алексеем Ивановичем.

В сюжете «Игрока» образ мистера Астлея играет чисто вспомогательную роль. Кроме того, романист поручил этому персонажу моральные оценки действующих лиц, сделав его подчас прямым выразителем собственных мыслей — вариант резонёра классической драмы.

Хотя образы немецкой буржуазии в романе отсутствуют (Достоевский лишь в эпизоде провёл чванную и наглую чету — барона и баронессу Вурмергельм), историческая и социальная среда Германии 60-х годов воссоздана с исключительной яркостью и наглядностью. Тупое и жирное бюргерство, раболепствующее перед знатью, аплодирующее успеху, составляет как бы фон романа. Здесь мелькают лакеи, обер-кельнеры, советник Гинце, дамы, прусский барон с женой, приказчик меняльной конторы, солдат с деревянной ногой и т.д., и т.п. Алексей Иванович ходит обедать в «соседнее княжество» — в одном штрихе вся политическая карта Германии перед её объединением.

Застольная речь Алексея Ивановича о «немецком способе» приобретения богатств — несомненное высказывание самого Достоевского. Это один из лучших кусков сатирической публицистики писателя, целиком выдержанный в стиле «Зимних заметок о летних впечатлениях».

Резюмируя сказанное в этом разделе, можно утверждать, что роман «Игрок» с большим реализмом передаёт историческую обстановку и социальные типы России и Западной Европы, «по возможности, разумеется», как оговорился сам Достоевский. Личными наблюдениями и собственными взглядами писателя насыщен весь роман. Заграничные путешествия Достоевского, от «Зимних заметок» до скандала в папском посольстве, иными словами — прямо или опосредованно — влились в материал и в образы «Игрока», обеспечив тем самым его большую историческую, познавательную ценность.

* Гроссман Л. П. Указ. соч. С. 74.

Глава X. Автобиографичность образов и ситуаций

Теперь подведём итог всему сказанному. Является ли образ Алексея Ивановича автобиографическим, «во многом alter ego Достоевского» (Л. П. Гроссман) или «играющим в романе, по отношению к Полине (Аполлинарии), роль Достоевского» (А. С. Долинин)?

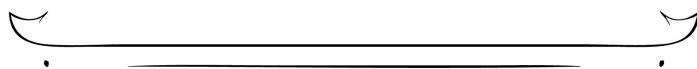
На этот вопрос напрашивается отрицательный ответ. В основных своих чертах образ игрока не соответствует реальному историческому образу Достоевского.

Индивидуалист, оторвавшийся от родной почвы и народа, закружившийся в адском вихре игры, забывший любовь и постепенно утрачивающий своё человеческое достоинство, — таков Алексей Иванович.

Фёдор Михайлович Достоевский — человек, который не мог жить без родины, жадно прислушивался за границей к известиям из России, никогда не порывал с ней кровной связи. Об его отношении к индивидуализму ясно говорит хотя бы великий роман «Преступление и наказание», созданный приблизительно в одно время с «Игроком». Достоевский тоже заглянул в пропасть, как Алексей Иванович, ему тоже однажды улыбнулось счастье, а затем последовала череда страшных проигрышей. Не пафос самоутверждения толкал его к игре, а отчаянная надежда поправить своё вечно стесненное материальное положение. Об этом он не раз говорил в своих письмах. Страстная, противоречивая натура игрока во многом напоминает самого Достоевского. Однако характер Достоевского намного шире, богаче, многограннее. Он неотделим от творческого труда; даже путешествуя с Аполлинарией Прокофьевной, он набрасывает на клочках бумаги будущий роман «Игрок», а в висбаденском отеле, после страшного проигрыша, питаясь одним чаем, работает над «Преступлением и наказанием». Творческое горение — неотъемлемая черта характера Достоевского, быть может, главная его черта.

Для Алексея Ивановича высшим наслаждением была игра, для Достоевского — творчество. Если отнять условно эту черту его характера, не станет ни человека, ни судьбы. Бесспорно, что Достоевский в образе Алексея Ивановича создал тип иного, непохожего на себя человека, и осудил его по всей строгости внутренних законов своего творчества.

Образ Алексея Ивановича пользовался симпатией его создателя. Анна Григорьевна Достоевская в своих воспоминаниях о муже свидетельствует: «Фёдор Михайлович был вполне на стороне «игрока» и говорил, что многое из его чувств и впечатлений испытал сам на себе. Уверял, что можно обладать сильным характером,



доказать это своей жизнью и тем не менее не иметь сил побороть в себе страсть к игре на рулетке»^{*}.

Свидетельство сильное! Но как бы ни сочувствовал Достоевский своему игроку, как бы ни любил своего сорвавшегося с якоря и закрученного бешеным круговоротом героя, он от этого не менее откровенен и резок в картине его духовного обнищания и гибели.

К тому же Анна Григорьевна говорит: «многое из его чувств и впечатлений». Многое — не значит всё. Да, великий писатель испытал на себе и радости рулеточного триумфа, и изнурительную горечь проигрыша, и ужас заброшенности на чужбине, без гроша в кармане. Но духовное одиночество, пафос вознесения своего «Я» над другими людьми, оторванность от народа, полное принесение своей личности в жертву сначала на алтарь любви, а затем на игорный стол — всё это было чуждо Фёдору Михайловичу Достоевскому, великому писателю, страстному жизнелюбцу, который жадно наблюдал мир и людей, шутил, затевал игры с детьми, дружил и спорил с прогрессивной молодёжью, жил творчеством, журнальными полемиками, общественными интересами и народными страданиями.

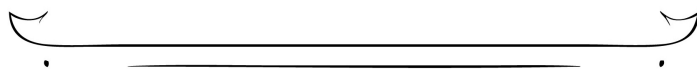
Да, в его впечатлительной, противоречивой, кипучей натуре находили место и тёмные страсти, увлечения. Однако нельзя ставить знак равенства между Достоевским и Алексеем Ивановичем. Лишь какую-то небольшую долю, частицу своей личности, какой-то уголок своей души писатель использовал как основу для создания образа игрока.

Три черты, соответствующие трём главным темам романа «Игрок», определяют образ Алексея Ивановича: это — 1) стремление к самоутверждению посредством выигрыша, т.е. в конечном счёте посредством денег; 2) любовь-ненависть; 3) оторванность от народа.

Первая черта отпадает: увлечение Достоевского рулеткой не вызывалось самолюбием, желанием поразить толпу, потрясти окружающих сказочной удачей. Ему просто не хватало денег на жизнь, всегда не хватало денег. Об этом прямо говорится в письме к Тургеневу от 3/15 августа 1865 года. Подлинной сферой утверждения своей личности, духовного наслаждения и торжества была для Достоевского сфера художественного творчества.

Оторванность от народа? Из русских писателей немногие так знали жизнь городских низов, полупролетарских масс, как Достоевский. Правда, он почти не знал жизни крестьянства. Но, тем не менее, любовь к народу, безграничное сочувствие к его страданиям, постоянные поиски «народной правды», стремление постигнуть пути исторического развития России — всё это заставляет отвергнуть эту черту — «оторванность от народа» применительно к Достоевскому.

^{*} Достоевская А. Г. Воспоминания. М.: «Художественная литература», 1981. С. 77.



Остаётся любовь-ненависть. На этой черте героя романа следует остановиться подробнее. Несомненно, что в целом ряде случаев сюжет романа «Игрок» воспроизводит подлинные факты биографии Достоевского, относящиеся к периоду его близости с Сусловой. Признаки сходства между этой связью и любовной историей романа «Игрок» детально проанализировал А. С. Долинин в своей статье «Достоевский и Суслова» и в своём вступлении к книге А. П. Сусловой «Годы близости с Достоевским»

Однако весьма существенные различия были упущены исследователем. Вполне естественно, что в момент первой публикации А. С. Долинина интересовала прежде всего общность между новыми фактическими данными и романом «Игрок». Нас интересует степень этой общности. Да, Полина весьма похожа А. П. Суслову своей гордостью, мучительством, истеричностью (см. 1 раздел). Однако отношения Достоевского и Сусловой всё же не были «любовью-ненавистью». Порой во время злосчастного путешествия по Италии Аполлинария Прокофьевна испытывала нежность к Достоевскому. Она послала ему 300 франков, когда он проигрался на обратном пути. Долгие годы она продолжала переписываться и встречаться с ним (в августе 1865 г. приезжала к нему в Висбаден). Если любви уж и не было, то была своеобразная, неровная дружба, со спорами, взаимными уколами, иронией, но и с настоящими вспышками чувства. Достоевский относился к Аполлинарии Прокофьевне отнюдь не так рабски, как Алексей Иванович к Полине. Суслова отнюдь не держалась с такой ненавистью и презрением, как Полина в романе «Игрок».

Заметим, что А. П. Суслова — дочь бывшего крепостного, «эмансипантка», за границей близкая к революционной эмиграции, в России привлекавшаяся за прокламации. Достоевский — писатель, разночинец, отставной подпоручик, полунищий дворянин, бывший политический заключённый, находящийся под надзором полиции (сам он в то время не знал об этом надзоре). По сути дела, Суслова и Достоевский были людьми одного круга, сходного социального положения.

В романе «Игрок» из Поли Сусловой сделана гордая аристократка, дочь генерала, измученная жизнью и сама — в свою очередь — мучительница. Она высказывает презрение к бедному учителю Алексею Ивановичу, деклассированному дворянину, молодому честолюбцу пореформенного периода. Центральные образы романа по сравнению с предполагаемыми прототипами социально разведены. Это очень важно: без этого оказалась бы нереальной линия «любви-ненависти», составляющая половину сюжета. Отметим ещё раз, что положение Алексея Ивановича и Полины напоминает социальное различие между Пипом и мисс Эстеллой из романа Диккенса (см. 6 раздел).

Свою личную драму любви без взаимности Достоевский перенёс в плоскость социальную. От этого сюжет только выиграл, приобрёл волнующую остроту. Личное,

~ ~ ~ ~ ~

преломлённое сквозь призму социального опыта писателя, положено в основу романа «Игрок». Но это не есть автобиографичность. Пользуясь цитированным выше определением Л. П. Гроссмана, мы можем сказать, что романист использовал лишь «художественную выразительность» реальной А. П. Суловой.

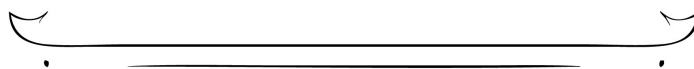
Что касается игрока, то и он получил отличную от прототипа социальную окраску. Правда, он такой же разночинец, как Достоевский, но его стремление к успеху, к быстрому обогащению приводит его на путь профессионального игрока, на путь нищеты и преступления. Игрок уже опустился до лакейства, ему грозит участь люмпен-пролетария.

Итак, отправляясь в создании образов Алексея Ивановича и Полины от реальных прототипов, Достоевский, во-первых, намеренно сузил границы образов, отбросив всякую характеристику их общественных интересов и политических взглядов (это придало образам характер более массовый, общий, заурядный); изменил социальное соотношение образов, вводя элемент неравенства (это обострило сюжет); наконец, предельно преувеличил, заострил, гиперболизировал реально существовавшие черты и конфликты.

Примеры такой гиперболизации многочисленны. Любовь игрока к Полине носит всеобъемлющий характер; Достоевский же весной 1865 года делает предложение А. В. Корвин-Круковской, осенью того же года повторяет его А. П. Суловой. Полину тяготит чудовищный долг в пятьдесят тысяч франков; А. П. Сулова, чтобы уязвить бывшего любовника и напомнить о себе, послала Сальвадору 15 франков. Выигранные Достоевским в 1862 году 12.000 франков превратились в романе в 200.000. Попытки Достоевского облегчить своё материальное положение путём игры вырастают у Алексея Ивановича до размеров фатальной убеждённости, окрашенной наполеонизмом.

Образы романа претерпели и сильное психологическое смещение относительно своих прототипов, даже если рассматривать последние в суженном объёме. Так, Достоевский советовал А. П. Суловой забыть Сальвадора, говоря, что он не стоит мучений, что он просто «гадость, которую выводят порошком». В романе Алексей Иванович предлагает Полине убить Де-Грие на дуэли. Достоевский знал всё, что происходило в душе Суловой, был самым близким ей человеком: с ним она советовалась, поверяла свои тайные планы, изливалась ему. В романе Полина окружена ореолом романтической таинственности и недостижимости. Во время путешествия Достоевский настойчиво добивался возобновления прежних близких отношений. В романе Полина обращается с Алексеем Ивановичем, как с рабом.

Подлинно биографичны в романе «Игрок» личные наблюдения и собственные взгляды Достоевского на буржуазный Запад и заграничных русских, а также эпизод в папском посольстве. Но это слишком мало. В роман «Идиот» также вложены



наблюдения и взгляды писателя: особенно автобиографичен рассказ князя Мышкина о смертной казни.

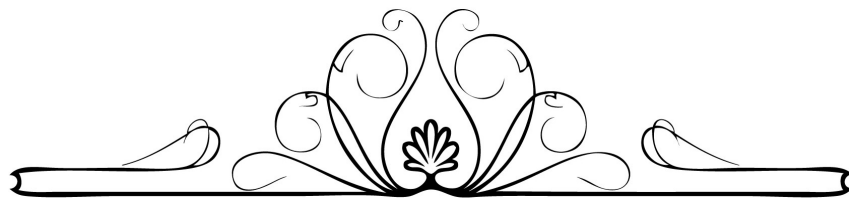
Хотя в романе «Игрок» Достоевский отправляется от реальных фактов своей биографии, но эти факты так обработаны в соответствии с главной идеей романа, так переплетены с литературными мотивами и так социально трансформированы, что ни сам роман, ни его главный образ не могут считаться автобиографическими.



АРГН оп. 1 д. 158

Р. Г. Назиров

Эпическая основа
«Войны и мира»



[Посмотреть Стейнера и Купреянову].

«Илиада» и «Одиссея» — два эпических свода, основанных на общеизвестных сказаниях и мифах. Интерес этой литературы заключался не в общеизвестной фактичности содержания (историю Троянской войны знали все), а в оригинальности варианта, в перестановке акцентов, в новизне освещения фигур и их оценке. Ну, конечно, ещё компоновка, тот или иной вырез из бесконечности мифа: Гомер начинает не *ab ovo*, а *in medias res*. «Гнев Ахилла!».

Поэмы очень разные. В «Одиссее» — центральный герой. Один. Личная отвага и ум. Семейная тема: Одиссей, Пенелопа, Телемак. «Одиссея» сложилась позже, она романичнее «Илиады». Роман происходит не от эпоса, а от волшебной сказки. «Одиссея» — сказка с приключениями (Синдбад-Мореход). В ней и время-то сказочное. В «Илиаде» — эпическое (неск<оль>ко дней).

Эти две поэмы не написал один человек. Их написала (вернее, оформила) одна семья. М<ожет> б<ыть>, дед, сын, внук. Семейная традиционность приёмов. История искусства знает династии музыкантов (Бах), живописцев (Брёйгель), писателей (Дюма). Василий Львович Пушкин был неплохой поэт; Пушкин воспринимал дядю как литературного предка («Мой брат двоюродный, Буянов...»).

«Война и мир» — не только как «Илиада», но и как «Одиссея». — Две великих поэменных основы сконструированы параллельно, и Ахилл — друг Одиссея. Ахилл — это Андрей Болконский, тип непобедимого героя, бестрепетно идущего на гибель. Слава — его рок. Он обречён на подвиг. Черты обречённости. Увидев после Аустерлица, что Агамемнон (так называли Александра) не ценит честь и боевую заслугу, что Россия неблагодарна к героям (к Тушину, Болконскому, Кутузову), Ахилл обиделся. Гнев князя Андрея: «Не пойду в армию, хотя бы французы под Смоленском стояли».

Но когда они «убили Патрокла», вторглись без объявления войны, Андрей пошёл. Его героизм — это героизм народа. Он в данный момент представляет народ. Он убил Гектора и сам погиб (Бородино). Его Ахиллесово пята — гордыня. Почему не бросился наземь перед бомбой? Потому что так не побеждают, а он обречён побеждать (даже в смерти).

Полковник наш рождён был хватом,
Слуга царю, отец солдатам...

....

«Умрёмте ж под Москвой!» — И умер.

Аристократический гуманизм кн<язя> Андрея — он способен любить ч<ело>вечество лишь с высоты собственной славы. Только как герой он может любить людей. Но, презирая своих мужиков, он даёт им больше благ, чем наивный гуманист Пьер — своим.

Пьер — простодушный Одиссей. Он мудр сердцем, а не умом. Но это же и мудрость Одиссея, стремящегося всегда домой, к родине, очагу, Пенелопе и сыну.

Вся жизнь Пьера — возвращение на Итаку. Возвращение к себе. Его исходная ситуация — естественность (*l'homme de la nature*) и вольномыслие (поклонник революции). Когда он сказал: «Je vous aime» — и женился на Элен, он стал на ложный путь. Вереница самообманов: брак, гуманное управление имениями, масонство, мечта убить тирана (Наполеона). Дуэль с Долоховым — ложь, неестественного убивать из-за глупого слова, нечеловечно драться из-за самки (да она ему и не нужна). В конце концов Пьер возвращается к естественности, к своей собств<енной> демократич<еской> природе (ведь он незаконный сын, наполовину из народа, не аристократ).

Пьер всегда в странствиях. Встречи на дорогах: Баздеев, Рамбаль, Каратаев, Даву. Элен — его Цирцея, она всех превращает в свиней, кроме него. Путешествие было у Гомера реальным выражением познания и развития, учились они в странствиях; у Толстого путешествие формализуется, оно символ познания и развития. Движение в пространстве символизирует движение характера.

Эпич<еские> сравнения Гомера (с сельхозтрудом). У Толстого они стали иллюстративными вставками. Контрастная функция осталась: война сравнивается с крестьянской работой (молотьба).

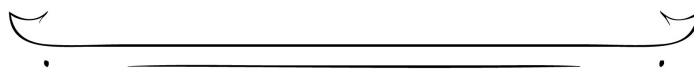
Черна земля под копытами косями усеяна. Тугою взыдоша по Русской земле.

В былинах герой валит врагов снопами.

У Толстого, как у Гомера, нет интереса фактичности: историю Наполеона и 1812 года знают все. Но перестановка акцентов! Сенсационное освещение! Оценка Наполеона и Александра! А «старый сатир» Кутузов! А шут гороховый Мюрат! Даву = Аракчеев (что неточно, Аракчеев был трус)...

Словом, Толстой поразил мир резкой независимостью мнения, величием мысли, независимой от казённых мифов. Гомер тоже. Толстой, как и Гомер, отменил прежние варианты и интерпретации этих событий. Осталась лишь его картина той битвы и войны.

Двойная мифология «Войны и мира» объясняется параллелизмом конструкции. Миф народа — в илиадной линии, миф героя — странника — в одиссейной линии.



Вернее, пересечение: дальше опять расходятся. Незакрытость, незамкнутость толстовского эпоса. Но ведь и у Гомера Телемах будет жить дальше, как юный Болконский в эпилоге.

Цементом конструкции в «Илиаде» являются сцены на Олимпе, советы богов. Это и есть гомеровская генерализация истории, выявление высшего смысла событий.

У Толстого нет богов. Высший смысл событий выявляют авторские комментарии в повествовании и историко-философские отступления. Они выполняют обобщительно-скрепляющую функцию и придают событиям высший смысл.

Волеизъявления, вмешательства богов у Гомера выражаются бурями и мраком среди дня. У Толстого это тучки на небе Аустерлица (раненый кн<язь> Андрей) и «говорящий» дождик на Бородинском поле. Боги притворяются природой, а здесь природой притворяется Толстой. Дождик говорит за него.

Он взял на себя композиционные функции олимпийских богов. Он сам бог. Не просто демиург, а бог-участник, пристрастный Зевс.

[на полях к следующему абзацу: ?]

Толстой переиграл заново «Илиаду». У него Троя пала, а затем победила.

Авторские отступления заменили решения и приговоры гомеровских богов. Высшие причины событий.

«Мелочность и генерализация». Внешняя детализация гомеровского эпоса заменена внутренней (микроанализ психики). Но и предметный мир детален, зрим, нагляден. Щит Ахилла и портрет Римского Короля.

Батализм Толстого. От Стендаля, от Фабрицио дель Донго при Ватерлоо: с точки зрения непонимающего штатского участника (Пьера). Однако множественность таких точек (единичных, непосредственных).

Пьер в Москве — как герой «Обручённых» Манцони в чумном Милане. Но Пьер под расстрелом — как Одиссей в пещере циклопа, пожирающего его спутников.

Наташа — Пенелопа, бессознательно ждавшая Пьера. Она пряла (Андрей, Анатоль) и распускала. Тормозящим моментом являются её сердечные увлечения и ошибки (Андрей — тоже ошибка, они не пара).

Элен — пародийная Елена, жена двух мужей, красота без сердца и без духа. Анатоль — баловень судьбы (Парис).

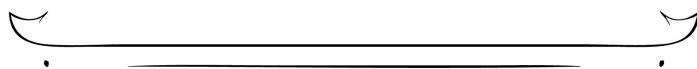
Толстой написал 1 гомеровскую книгу, (народ)

1 шекспировскую книгу, (любовь)

1 дантовскую книгу (ад).

Характерно, что в «Воскресении» он мечтал показать и рай Нехлюдова, но отказался — почему?

Потому, что рай не удался ни Данте, ни Мильтону («Возвращенный», — «Потерянный» удался). Рай никогда не удаётся, это закон природы.



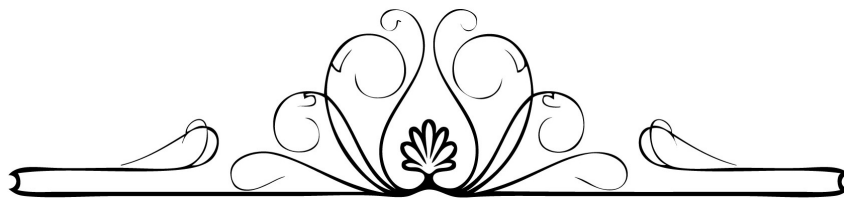
Время кн<язя> Андрея и время Пьера. Два временных отсчёта. Кн<язь> появляется реже. Большие интервалы (два года в плену). Время Пьера — сплошное, все 15 лет.

Утро 7 апр<еля> <19>72.



Р. Г. Назиров

Мои дополнения к петерб.
легенде



1. Тема Петербурга, «рокового города», и его изображение в качестве фона действия — вовсе не одно и то же. Действие двух первых романов Гончарова, «Тысячи душ» Писемского, романа «Что делать?» Ч-го и мн. др. происходит в Спб, но этой темы нет: город «не участвует» в конфликте. Нет этой темы нигде у Тургенева, хотя в «Призраках» дан замечательный пейзаж ночного Петербурга. — Зато очень хорошо Петербург Некрасова, неск-ко гоголевский, но...

2. В XX веке Блок и Белый. Маяковский написал «Последнюю петерб. сказку», прямо восходящую к легенде (оживающая статуя), но она оказалась не последней. Ибо затем А. Грин изобразил землетрясение, уничтожающее Спб, а Н. Тихонов воскресил один из главных мотивов легенды:

Царя-хранителя он сделал Кировым.
Архетипы сильнее философий и политич.
систем!

В железных ночах Ленинграда
По городу Киров идёт
(«Киров с нами»).

3. Анна Ахматова — самый петерб. поэт XX века. Особенно в «поэме без героя». Но это — только воспоминание об исчезнувшем мифе.

4. Трагедия Ленинграда во время войны. Новая слава города.

Отзывы о моей статье «Петербургская легенда и литературная традиция» (Уфа, 1975).

Она имеет такой же успех, как статья 1971 года о «Записках из подполья». Надо брать крупные темы — более общие, чем прототипы и реминисценции.

Отзыв Моисея Семёновича Альтмана в письме от 4.X.1975.

«Ваша статья «Петербургская легенда и литературная традиция» интересна и, если не утоляет к этой теме аппетита, то возбуждает его, а это, быть может, ещё лучше.

Я мог бы в связи с ней многое сказать, но ограничусь тремя только пунктами и о них скажу предельно кратко:

1) Для меня основная идея пушкинского «Медного всадника» выражается в моих стихах к Евгению:

Не стой, безумец, на ветру

Близ наводнений и пожарищ
И помни — конному Петру
Евгений, пеший, не товарищ.
17.9.67.

Видите: тут и фольклор — «пеший конному не товарищ» и «ветер», тот самый, о котором и Блок писал: «Ветер, ветер на всём божьем свете. На ногах не стоит человек...»

2) Надо было в статье Вашей уделить внимание тому, что ведь <у> самого Пушкина название поэмы не «Медный всадник», а «Медный кумир». Отсюда у Пушкина наименование Петра «кумиром» и «полубогом». Напомню ещё, что пьедестал памятника — финская кумирня.

3) Говоря о «памятнике», надо было вспомнить о двух знаменательных «зверях» при нём: коне и змее. Ведь от «коня» и «змеи» погиб даже Вещий Олег. Иными словами, и опять своими же стихами:

Владыкам Руси и России,
Как лики народной стихии,
Враждебны и конь и змея,
И именно ими двумя
Пленён я в столетий пробеге:
У скульптора и у поэта —
Петру монумент Фальконета
И Пушкина песнь об Олеге.
1.9.68

Отзыв Валентина Айзиковича Зарецкого в письме от 20.X.75:

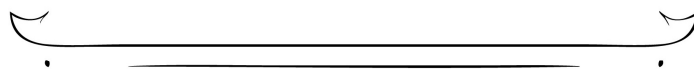
«Каждый глядит со своей колокольни. Меня более всего привлекло начало, а особенно — мысли о Петербурге и третьем Риме. Это, мне кажется, сделано у Вас очень в лотмановском духе (тезаурус культуры и литературный тезаурус). Я давно подозревал, что есть связь между «гробами с размытого кладбища» Акакием Акакиевичем конца повести, но думал, что здесь общность — в одних эмоциях. У Вас ясно показано, что это — ответвления одного сюжета.

Я выделил, впрочем, не то, что достойно развёрнутого разговора (этого в статье много больше), а то, о чём мне есть хоть немного что сказать».

Г.М. Фридлендер в письме от 20.X.1975:

«Статья Ваша написана хорошо и даже щёгольски — и нам обоим понравилось.

Мелочи: не Фенгер, а Фангер (он сам себя так произносит — я специально его спрашивал). И не надо было о Шевырёве в это время так однозначно и просто: «реакционер»-де и всё».



Глоссы Семёна Григорьевича Саудо к моей статье «Петерб. Легенда и лит. Традиция» и к Достоевскому (его письмо от 18/XI.75).

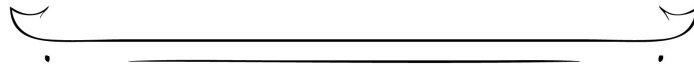
«Мы вс. Русские и нерусские, заражены одной наследственной чертой, которую на западе именуют «загадочной русской душой», «иррациональностью сознания», а мы сами скачем от мистики к сверхкаузальной рациональности, от безудержности к отрешённой замкнутости. Это я к тому, что «петербургская легенда», хотя и создавалась на пузырях прибалтийских болот, однако, и не будь Петербурга, самый дух этой «легендности» заложен в характере восприятий, чувствований, фольклора, аллегорий нашего народа, что проявлялось и в индивидуальном творчестве и не только петербургской школы. Булгаковские Патриаршие пруды — чем не переименованная на московский лад Сенатская площадь, тот же дух столкновения двух начал, тот же полёт воображения *à la russe*, те же качества людей, но в великорусском обличии. Поэтому и Пушкинский «Всадник», и Гоголевский «Невский проспект», и вся достоевщина, и ц «Петербург» Белого в чём-то изначально-коренном близки к тому же Борису и юродивому Пушкина, и Чеховскому Войницкому, и Кашею, и Гришке Кутерьме».

О «Дневнике писателя»: «Удивительное совмещение великого и ничтожного, гениального — и тривиального недомыслия, социального прозрения и политического провинциального недомыслия (точь в точь как рассуждения Аммоса Фёдоровича), терзающего сердце гуманизма — и мелочной, «детей ничтожных мира», въедливой нелюбви к конкретным людям. Поскольку общепризнано (в науке), что основные черты характера и личности вообще определяются в детском возрасте с некоторой качественной добавкой в период возмужалости, мне кажется, что в литературе о Д-м мало (или я просто не осведомлен) (или я просто не осведомлен) уделяли внимания изучению детских лет писателя и отроческих, а в смысле мировоззренческой надстройки поглубже бы окунуться в «Записки из Мёртвого дома» — богатейшая руда для этимологии духовного своеобразия».

«Те, кто низводят Д-го, крохоборствуют над мелочами, «в двух измерениях», п.ч. И стиль, и фабульность, и даже структурные черты произведений Д-го можно разложить на такие кирпичики, в которых сразу называется, это Гоголь, это Гофман, это «Петербургские трущобы», это Булгарин и т. д., а сплавить вместе, так это только Д-й — вот что!»

Из письма Владислава Петровича Скобелева (Воронеж, 4.I.76):

«Статью о петербургской легенде прочитал, как говорится, одним духом: понравилось. Убеждает откровенно домашнее происхождение легенды, связь с сугубо конкретными заботами и хлопотами из русской истории. Хорошо о литературном бытовании петербургской легенды — здесь радуют и соображения о том, что



условный мифологизм традиций XVIII века чужд «живому фольклору», и невесёлая, выстрадавшая до итоговости, мысль о том, как сходятся крайности, насколько опасна догматическая односторонность (Шевырёв и Печерин), и, конечно же, Ваши замечания о том, как Пушкин в «Медном всаднике» преодолевает шевырёвско-печеринскую ограниченность, переводя легенду на уровень высокой трезвости исторического сознания. Верно, на мой взгляд, прочерчена схема послепушкинского развития мотива петербургской легенды...

Однако здесь — именно схема: Вы так хорошо размахнулись, так развернули на немногих страницах свою задушевную мысль, что с нетерпением ждёшь продолжения с той же степенью одушевлённости и свободы, живости и ясности мысли и изложения, но здесь Вы словно подрезаете самому себе крылья — всё верно, но только верно, а мне как читателю, уже разбаловавшемуся на чтении Вашей статьи, этого мало.

Из частных замечаний. Я бы не стал говорить: «Старая литературоведческая школа...» (их ведь было несколько?!). Впрочем, может быть, здесь сказываются какие-то неизвестные мне специфические условия, не дающие возможность быть более конкретным?

И ещё. Вы ссылаетесь на мысль С. М. Бонди о «Трегической незавершённости» «Медного всадника». Не перекликается ли эта мысль с мыслью П. Палиевского о том, что Пётр и Евгений, конечно, противостоят, но, мол, Пушкин их сводить и не собирался, поскольку, дескать, это постоянные величины исторического процесса? По-моему, эта мысль была в статье Палиевского о Пушкине (ж. «Москва»).

К этому сводятся мои замечания, которым, может быть, стоило бы определить точности ради не как замечания, а как сомнения, возникшие при чтении внутренней близкой мне работы — работы, зрелой по мысли и, по-моему, перспективной».

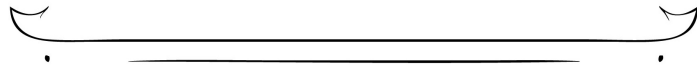
Борис Фёдорович Егоров. От 2.II.1976:

«Дорогой Ромэн Гафанович, спасибо большое за присылку Ваших работ. Из «Дост. И его время» я давно прочёл, хорошо, а из сб. уфимского — впервые, и опять с большим интересом и удовольствием. И Ваши рукописные добавки очень хороши, особенно — об Ивашкеиче — истинная правда (увы, большинство поляков смотрят на «М. Всадника» сквозь призму «Дзядов»...).

Несколько замечаний.

Грубо сказано о Шевырёве 1829 г. — «реакционер» (он тогда был ещё восторженным шеллингианцем и новатором, пусть смешным, но никак не реакционером).

О Печерине слишком оксюморонно: «фантастическое равнодушие»... Уж очень Печерин был живым, страстным человеком! Что хотите: невнимание, непонимание, но не равнодушие!»





Р. Г. Назиров об уфимских художниках

Весной 1956 года в Уфе состоялась художественная выставка, за которой последовала идеологическая дискуссия, нашедшая отражение в рассказе молодого прозаика и журналиста Р. Назирова «После выставки». Этот рассказ до сих пор оставался в рукописи. Помимо художественных достоинств его интерес в том, что здесь за шесть лет до знаменитого посещения Н. С. Хрущёвым выставки авангардистов в Манеже очень точно обрисован типаж партийного руководителя, пытающегося «навести порядок» в изобразительном искусстве.

Однако история имела продолжение. Новая дискуссия была организована в декабре того же года, а студент Р. Назиров посвящает ей отчётную статью в газете «Ленинец» под названием «На трудном пути». Благодаря ей отлично опознаются прототипы главных героев-живописцев рассказа и угадывается его основная ситуационная коллизия. Статья не осталась незамеченной: через некоторое время под рубрикой «Из последней почты» выходит раздражённая реакция «компетентных товарищей» «Неправильная позиция газеты «Ленинец»», оставшаяся в архиве Р. Г. Назирова в виде вырезки из гранок. О том, последовали ли какие-то санкции в отношении молодого журналиста, сказать с уверенностью сейчас невозможно, но о том, что этот случай имел особое значение для будущего профессора БГУ, говорит сохранившийся в его архиве черновик той злополучной (?) статьи «На трудном пути», дошедший из уже далёкого 1956 года.

Позже, в 70-е годы уже доцент БГУ Р. Г. Назиров публикует в республиканских газетах свои размышления о творчестве своих давнишних героев. Размышления эти, как кажется, не устарели, и, несмотря на присутствие не модных теперь ссылок на социалистический реализм и XXII съезд КПСС, смотрятся свежо и актуально, помимо прочего, реализуя педагогический потенциал: в сочетании непосредственного эмоционального восприятия и аналитического подхода к живописному полотну у Р. Назирова неопит может почерпнуть продуктивный путь знакомства с изобразительным искусством.

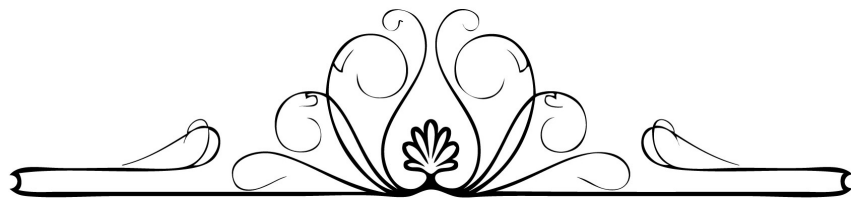
Б. В. Орехов
НИУ Высшая школа экономики

Ромэн Назиров

После выставки

рассказ

13—14 июня 1956 года



В одном из залов изящного особнячка художественного музея до поздней ночи горел свет. Здесь было тесно от художников. Все они были разного возраста, но преобладала, главным образом, молодёжь. Кончалось обсуждение весенней выставки 1956 г. На стенах висели картины, и к ним выступающие нередко обращались для подтверждения своих тезисов.

Силы спорящих были явно неравны. Сначала моложавая стройная женщина, искусствовед музея, сделала доклад, в котором подчеркнула, что своим успехом весенняя выставка обязана большой группе талантливой молодёжи. Затем старики предприняли контратаку: плотный, чёрный с проседью Исаев, отчаянно жестикулируя, крикливо шельмовал Панова и Туликова, обвиняя их в импрессионизме и прочих смертных грехах. Выступили ещё двое стариков, но вслед за тем сторонники «пленера в творческих вопросах» взяли слово и дружно надели на стариков. Пейзажи Панова, бесспорно, были самыми интересными на выставке, так сказать, гвоздём экспозиции. Очень яркие и своеобразны были работы Сабашникова, особенно его «Вечернее солнце» с поразительными эффектами солнца и тени на речной поверхности. Вообще, весенняя выставка почти целиком состояла из пейзажей. Все признавали, что не хватает тематической картины, и художники пытались оправдаться друг перед другом, говоря, что пейзажи публика покупает, а работа над тематической картиной — напрасная трата времени и средств.

Но дело было не в этом или не только в этом. Это было ясно всем, но никто не говорил о главном.

На выставке были экспонированы три-четыре тематических картины. Одна из них изображала ржаное поле (жёлтое), жаркое летнее небо (голубое) и во ржи группу человеческих фигур (синих, красных, зелёных). Это было не то «Счастливое детство», не то «День нашей родины», запомнить было трудно, почти невозможно, настолько бессодержательна, пуста и бестемна была эта квазитематическая картина. Это произведение, сделанное Исаевым, кое-кто из молодёжи непочтительно называл «мазнёй». Исаев, которого за эту работу раскритиковала докладчица, лез в драку со всем пылом уязвлённого самолюбия: как-никак он был одним из ветеранов живописи в нашей республике. В своей сумбурной и желчной речи он пускался в воспоминания о личной близости к покойному Кирибееву, сильнейшему из довоенного поколения местных живописцев. Исаев не защищал свою картину, он был не так глуп, но зато он ожесточённо нападал на всех, кого хвалили в докладе. Он призывал следовать русской классической традиции. Потрясал руками, словно заклиная великие тени Репина, Сурикова, Крамского, Левитана, он бичевал формализм, в болото которого, по его мнению, катятся и Туликов, и Сабашников, и, конечно, Панов со своими «голубыми снегами» и многие другие из молодых.

Но мы отвлеклись несколько от нашего рассказа. Вторая тематическая картина называлась «Новые предложения». В ней, как говорили на выставке, заключалась целая трагедия. Уважаемый всеми честный и трудолюбивый художник, написавший эту картину, провёл несколько месяцев на нефтяных промыслах, изучая специфику производства. На большом, вытянутом в вышину полотне, он изобразил трёх людей у нефтяной вышки на фоне голубого неба. Люди стоят, держа в руках бумагу. Один из них забирается сзади рукой под свою кепку. Это всё. Ни движения, ни выразительности в позах. Гладкая школьная живопись, холод, пустота. С этой картиной художник

явно «разбился». Но все говорили об этом, смягчая выражения, потому что он много работал над картиной, в отличие от Исаева, и не спекулировал своими прошлыми заслугами.

Как бы то ни было, факт оставался фактом: тематические картины на выставке были далеки от жизни, лишены какого бы то ни было непосредственного чувства, декларативны, бедны живой мыслью, образами, и, вероятно, поэтому никто не находил в них никакой художественной ценности.

Общий дух дискуссии был не слишком официальный, но художники выступали мало, за них говорили висевшие на стенах картины. Всё было слишком ясно, всё было само собой понятно. Во время выступлений молодых Исаев сидел, нервно барабанил пальцами по расставленным коленям. За окном царил ночная тишина, нарушаемая только шелестом листвы. Стало свежо.

— Надо бы окна закрыть, — предложил Исаев.

— Ничего, свежий воздух полезен для здоровья, — откликнулся крепкий, насмешливый голос Ковалёва.

Ковалёв, один вожakov молодёжи, был высокий молодой парень с русыми волосами, с лицом приятным и несколько застенчивым. Про таких женщины говорят: «Очень интересный». На прошлой выставке он имел большой успех со своей картиной из истории края. Эта картина была уже репродуцирована на почтовых открытках. На весенней выставке он выставил только портрет жены, в основном законченный, который высоко оценивали и друзья и враги. Конечно, последние делали оговорки, критические замечания, но было ясно, что их устами говорит жёлтая зависть к этому здоровому полнокровному таланту. Кстати, жена Ковалёва сидела рядом с ним.

В общем, всё было ясно: выставка хорошая, такой давно уже не было в городе, молодёжь дала целый ряд очень интересных пейзажей и портретов, тематическая картина, жанровая, историческая живопись представлены из рук вон слабо. Тематическая картина нужна, это понимали все, но не такая, как у Исаева или «Новые предложения». Искания Панова, может быть, несколько спорны, но во всяком случае очень интересны и могут принести большие плоды, если он сумеет найти правильный синтез, ту золотую пропорцию искусства, за которой начинается спад. Следовало только приветствовать творческое многообразие выставки.

После короткой и бурной перепалки между искусствоведам Сениной, назвавшей выступление Исаева хулиганским, и оскорблённым Исаевым слово взял председатель, человек в очень хорошем сером костюме, один из руководителей союза художников. Он говорил красиво и гладко, позволяя себе тонкую шутку и предательски называя некоторых художников по имени — отчеству. Этот оратор умел говорить, не обижая никого. И сидевший возле Ковалёва остряк Паншин пробормотал тоном газетного репортёра: «Вечер закончился демонстрацией токарного искусства. Под бурные аплодисменты собравшихся тов. Зарецкий показал высокий класс в обтачивании острых углов».

На Паншина зашикали, и он замолчал. Зарецкий непринуждённо и округло заключил свою речь уместной цитатой из письма Крамского, сел и провёл платком по совершенно сухому и чистому лбу. Никто не обратил особого внимания, когда в президиуме поднялся средних лет мужчина с двумя авторучками в нагрудном кармане и с двумя аскетическими морщинами вдоль щёк. У него были редкие волосы, жёсткий металлический голос и чересчур хорошие, ослепительные зубы: вероятно, искусственные.

— Кто это говорит? — спросил Ковалёв.

— Это работник министерства, — шепнул Паншин. Тогда вспомнили, что за пятнадцать минут до обсуждения приехал автомобиль цвета кофе с молоком, и Зарецкий водил этого молчаливого гостя по залам выставки, бегло объясняя ему значение и содержание картин, достоинства и недостатки художников.

Теперь этот аскет из министерства, мученик канцелярского стола, взял на себя неблагодарную задачу — подвести итоги обсуждения.

Он не умел говорить и очень мало разбирался в живописи. По его речи было заметно, что перегруженность работой мешает ему читать что-нибудь, кроме газет и резолюций. Товарищ из министерства сам чувствовал, что говорит плохо, его самолюбие страдало от этого, он нервничал, и это усугубляло недостатки его выступления. Скептические улыбки в задних рядах вывели его из равновесия: он больше привык иметь дело с канцелярскими служащими, чем с художниками. Поэтому тон его становился всё более резким и нетерпимым, он уже отбросил обычные ораторские обороты, всё равно они ему не давались, и прямо обрушился на «художников-формалистов», к которым он причислял Панова, Туликова, Сабашникова, а заодно и Ковалёва, что было уже совсем нелепо. Лица слушателей выразили недоумение, но товарищ из министерства уже не мог остановиться.

— Мы никому не позволим... — выкрикнул он, внезапно повышая голос.

Это «не позволим» было само по себе красноречиво, но оратор, исходя уже из чисто стилистических соображений, сопровождал этот крик своей души сбивчивыми и непонятными объяснениями, чего именно он не позволит.

Было совершенно понятно, что он «не позволит» молодым советским художникам самостоятельно искать новых творческих путей, что он не доверяет им, молодым, осуществления партийного указания о поднятии советского искусства на новую, высшую ступень. Была бы его воля, этого холодного чинуши с пуговичными глазами, он бы всё оставил по-старому и специальным циркуляром предписал бы художникам «не дерзать» и «не вторгаться». Но партия и народ были недовольны своей живописью, они ждали от художников нового слова, и подобные чиновники на местах пребывали в раздражённом и растерянном состоянии.

Такие мысли проходили в мозгу Ковалёва, когда он слушал эту речь. Работник министерства сел, вынул пачку папирос, но спохватился и спрятал её снова. Ковалёв, делавший пометки в блокноте, сказал:

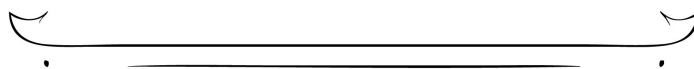
— Сейчас я ему отвечу! — и приподнялся. Но с обеих сторон его взяли за плечи, усадили, и голос Паншина зашипел ему в ухо:

— Что ты, мальчик, с трамвая упал? Охота тебе ссориться с начальством. Пусть говорят своё, поживём — увидим, кто прав, кто виноват.

Ковалёв покраснел от гнева, но момент был упущен. Зарецкий бодрым голосом, словно ничего и не произошло, объявил собрание закрытым. Художники толпой повалили из зала. Застучали стулья, послышались громкие голоса, и в полутёмном коридоре несколько минут стояло сплошное чирканье спичек. Закурив, переключались на широком дворе, отыскивали попутчиков, смотрели на часы и бранились, что из-за нарушений регламента обсуждение затянулось, трамваи и троллейбусы не ходят.

Пропел автомобильный сигнал, и машина цвета кофе с молоком плавно покатила к воротам, увозя руководящего товарища. Зарецкий, подняв боковое стекло, обаятельно прощался с художниками. Товарищ из министерства не показывался, он сидел в углу на заднем сиденье.

Ковалёв, Панов, Паншин и Сабашников шли вместе, с ними были жёны Ковалёва и Сабашникова. На пустынной улице гулко отдавался каждый шаг. Паншин артистически имитировал манеру речи Исаева, Зарецкого и руководящего товарища, но смеялись только женщины. Сабашников сдержанно улыбался. Ковалёв и Панов были взволнованы. Панов курил папиросу за папиросой.



— Нет, Лина правильно сказала, что это хулиганство, — сказал Ковалёв, имея в виду выступление Исаева. — Ни у Туликова, ни у тебя никогда не было этой самой какофонии, барабана, как он сравнивает.

Исаев в своей речи сравнил живопись Туликова и Панова с джазовой музыкой.

— Да, это явная передержка, — немногословно отозвался Панов.

— Но что меня особенно возмущает, — вмешался Сабашников, — так это их крики об импрессионизме. Чуть только человек пытается работать немного декоративнее, сразу раздаётся крик: «Панов импрессионист!», «Панов подражает Монэ!»

— Нет, друзья, всё-таки это глупо, — грустно подтвердил Ковалёв. — До сих пор нас не перестают пугать чёрным зверем — импрессионизмом. Конечно, в целом мы отрицаем импрессионизм, искусство без картины, этюды, артистические фокусы с разложением света. Не в этом дело. У импрессионистов мы тоже можем поучиться. Свет, воздух в живописи — это их завоевание. Валентин Серов, Игорь Грабарь сложились не без влияния импрессионизма. Нужно брать своё добро там, где его находишь. Нельзя говорить, что импрессионизм не дал ничего ценного.

— Вот-вот, Володя, теперь можешь говорить, отводи душу, ругайся, — весело заговорил Паншин. — А в присутствии начальства знай помалкивай в тряпочку. Скажи ты этому из министерства, что у импрессионистов тоже можно кой-чему поучиться, так он объявит тебя врагом советской власти. Есть же ещё такие мастодонты!

— Право слово, — заметил Сабашников, — когда он закричал: «Мы не позволим!» — мне представилось, что я снова сижу в пятьдесят втором году и своего мнения иметь мне не полагается.

— А как вам нравится это «мы»? — сказала Таня Ковалёва. — От имени кого он говорит? Можно подумать, что он своей персоной представляет партию и правительство.

— Тупой чиновник, не удосужившийся даже прочитать как следует решения XX съезда. Пока ему сверху не спустят новую установку, он будет придерживаться эстетических принципов по циркулярному письму за таким-то номером.

— Нет, это пора ломать! — вдруг сказал Панов и выплюнул окурок.

— Так уж сразу и ломать! — улыбнулся Паншин.

— Надо написать в «Правду».

— Обязательно в «Правду»? — сыронизировал Паншин.

— Можно в «Советскую культуру», — задумчиво ответил Ковалёв. — Написать надо.

— Чудаки, вы это всерьёз? — завокнулся Паншин. — Зачем это нужно — писать, кричать, поднимать шум? Через годик-другой всё окончательно прояснится, из центра спустят новую установку, выберем тебя вместо Зарецкого, и будет полный порядок.

— Брось ты паясничать, — сказал Сабашников, — тут не до смеха.

— Всё равно, кому-то нужно начинать, кто-то должен первым поднять шум. Хорошо бы развернуть в большой печати дискуссию о живописи.

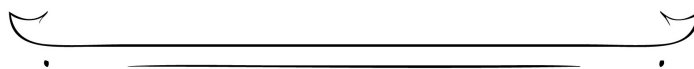
— Изобразительном искусстве вообще.

— Можно и вообще.

Паншин пожал плечами.

— С ума вы посходили все. Как будто вчера родились, жизни не знаете. Такие дискуссии не выдумываются малыми людьми, это уж без нас решат.

— Без нас? — повторил Ковалёв. — В конечном итоге коммунизм строят «малые люди», как ты говоришь. Без нас уже ничего не будет. Ты читал, что говорилось на съезде партии о народной инициативе? То-то же, «без нас».



— Да я ведь не возражаю по сути дела, — кисло ответил Паншин, только надо это делать поосторожнее.

— А тебя никто не заставляет «сей минут» подписываться.

— Да я подпишусь, если все, — пробормотал Паншин.

Настала томительная пауза. Подошли к дому Ковалёвых.

— Давайте зайдём, — предложил Ковалёв. — Посидим в саду, поговорим. У меня есть литра два пива, можно чайку попить.

— Спать охота, — зевнул Паншин. — Я, пожалуй, пойду.

У Ковалёва в садовой беседке сидели втроём. Панов рассказывал о своей встрече кое с кем из московских художников. Говорили, что в живописи как будто повеяло свежим ветром.

— Ничего мы не напишем, ребята, — трезво сказал Ковалёв. — Ни в «Правду», ни в «Советскую культуру». Нет у нас ни умения, ни привычки к чернилам. Но мы ответим по-другому.

— Работой.

— Только работой. Я, кажется, примусь за картину. И как раз за такую, как «Новые предложения».

— Только не за такую! — взмолился Сабашников.

— Нет, конечно, не буквально, но на подобную же тему. Это нужно делать, но делать совсем не так. Если хотите, эти идеальные производственные картины, без дыма, без грязи, на голубом фоне, так это и есть клевета на советскую действительность.

— Парадокс.

— Никакого парадокса. Эти картины говорят, что у нас нет никаких недостатков, никаких противоречий: они выхолащивают суть нашей жизни. Наша жизнь — борьба противоположностей, недостатков у нас много. Не показывать их — значит закрывать глаза на правду. Парадные славословия никому не нужны. Нужно писать жизнь грубую, реальную, с успехами и с неполадками, но на первое место ставить человека, который не пьянеет от успеха и не впадает в отчаяние от неполадков. А такие гладкие, парадные картины — это и есть обман, клевета на советскую действительность, всё равно что теория бесконфликтности в литературе.

— И не ждать, пока чужой дядя первый скажет за тебя нужное слово.

— Никто за нас ничего не скажет. Мы сами должны говорить за себя. Партия нас поддержит.

— А таких, как Зарецкий, нужно гнать поганой метлой из союза и не подпускать их к искусству.

— Паншин тоже сидит на двух стульях.

— Паншин просто трус. Важно, чтобы в министерстве сидели люди, которые хоть немного разбираются в деле.

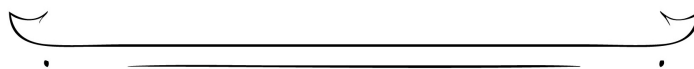
Сабашников воодушевился. Он встал и прислонился к столбу, поддерживающему крышу беседки.

— Ей-богу, друзья, хочется верить, что будет у нас большая живопись, действительно лучшая в мире.

— Иногда кажется, что время живописи вообще прошло, что живопись — уходящее искусство, — проговорил Панов. — Во всём мире живопись деградирует.

— Чепуха, не может этого быть! — ответил Ковалёв. — Живопись не уходит. Нужно поднять её на новую ступень, подняться выше классической эпохи. Я думаю, что будет ещё новый подъём. И это во многом зависит от нас.

— Во многом, но не во всём.



— Во многом! — упрямо повторил Ковалёв.

Уже начинался рассвет. Собственно, сумерки кончились, было светло, но солнце ещё не показалось. Птицы щебетали уже вовсю. Было очень свежо, и на землю выпала роса, но молодые люди не замечали холода и не хотели спать.

— Эй, спорщики! Вам ещё не надоело спорить? — раздался звонкий голос Тани Ковалёвой.

— Идите пить чай! — добавила Зина, жена Сабашникова. Молодые женщины стояли на террасе, облокотясь на перила. Зина была беленькая, а Таня чёрненькая, и вместе они составляли красивую пару. Возле самых перил росла молодая яблоня, и Зина пригибала к своему лицу её цветущие ветки.

— Чем тебе не картина? — кивнул на них Сабашников.

— А что ж, и это нужно тоже, — весело ответил Ковалёв, выходя из беседки. — От женщин и цветов мы никогда не откажемся.

— И от чая, — добавил Панов.

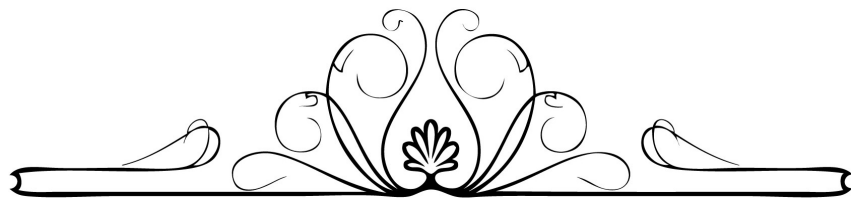
Через час должно было взойти солнце.



Э. Фенина

<Реальный комментарий к
рассказу Р. Г. Назирова
«После выставки»>

14/VI 2011



1. Вообще, весь тон статьи мне очень не понравился – он ернически-пренебрежительный. Это было характерно среди пишущих или пытающихся писать об искусстве (как в данном случае) в те годы.

Рома Назиров никогда не был журналистом, правда его мама, работавшая в те годы в газ. «Советская Башкирия» в секретариате редакции, очевидно, очень хотела, чтобы сын писал как журналист. Но ему было не дано, т. к. он хотел преподавать и писать что-нибудь «вечное».

Но: он задел многих, наверное, не самых плохих художников (он пытался писать не один раз).

Я пишу это в назидание: не всем дано.

Теперь по делу:

а) Исаев – наверняка Ишбулатов Рахим Усманович. Он пытался, и не раз, выступать как искусствовед. Когда не было профессиональных искусствоведов, то за неимением других, ему сходило с рук и шутовство, и полная неграмотность. К концу своей жизни он отказался от своих выступлений как «искусствовед». Но вред от него был немалый, т.к. он всегда ссыался на «линию партии».

б) Панов и Туликов – Пантелеев Александр Вас., замечательный композитор (мастер композиции) и колорист, человек тонкий, с отменным вкусом.

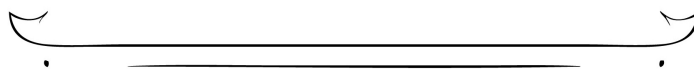
Туликов – Тюлькин Александр Эрастович, комментарии не нужны.

в) Сабашников – Домашников. С 1956 г. он активно стал выставляться в Москве на Всерос. выставке. Его очень приветствовали там. Да и здесь полюбили. Вот у некоторых он и вызывал раздражение. Его тот же Ишбулатов резко критиковал за «избушки».

г) Кирибеев – Давлеткильдеев Касим Салиаскарович. Ишбулатов когда-то жил у него из милости. Давлетк. по доброй воле приютил его у себя. Вот отсюда и «близость», хотя между ними абсолютно ничего общего не было, и Ишбулатов ничему у прекрасного художника не научился. Возможно, Касим Сал. помог поступить Ишбулатову в техникум искусств в начале 30-х гг. (так тогда называлось училище искусств).

д) Сенина – Фенина Э. П., которую Союз художников всегда «назначал» главным докладчиком в Уфу все 50–70-е годы (за редким исключением) и «перестройки» ей были не нужны в выражении своих позиций.

е) Ковалев – скорее всего, Кузнецов Алексей Александрович. После декадной выст. в Москве в 1955 г., когда он впервые обнародовал свою главную картину тех лет «Допрос Салавата» он стал знаменит. Его боялись ругать открыто, а вот «из-за угла» могли. Он любил «провокации», собирал около себя молодежь, был у них лидером. Но каких-то принципиальных вопросов я от него не слышала. Так, по мелочи.



ж) Зарецкий – скорее всего, Платонов Алексей Трофимович, он в какие-то те годы был пред. С. Х. Башкирии. И мог на любой выставке возглавить обсуждение.

и) Паншин – не могу представить. Среди художников мало народу с чувством юмора. Возможно, Салмасов Павел Петрович, который мог что-то такое сказать.

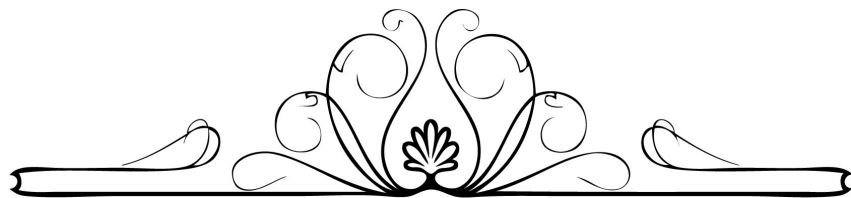
Такие выставки и такие обсуждения были не редкость: каждая ежегодная осенняя или весенняя выставка сопровождалась общественными встречами художников. С разным успехом, но почти всегда были и похвала и критика. Критику ждали и трепетали.

А Назиров, очевидно, был по приглашению кого-то из художников или мама подсказала. Его визит и его слова случайны и сути не передают совершенно.



Р. НАЗИРОВ, студент

На трудном пути



Ни для кого не секрет, что в послевоенное десятилетие советское изобразительное искусство испытало большие трудности в своем развитии, что тяжело отразилось на его состоянии. Многие художники в тиши своих мастерских писали огромные полотна, которые затем вызывали холодное недоумение у посетителей выставок. Это были картины, сиявшие яркими красками и загроможденные множеством фигур, но лишенные дыхания жизни. «Что ж, красиво», — говорил в таких случаях простой, неискушенный зритель и равнодушно проходил мимо. Ложный пафос, вымученная героика, либо бескрылый натурализм стали частыми гостями наших выставок. Конечно, за эти десять лет создавались и ценные произведения живописи, но слишком много было вокруг них порочных картин, не отражающих многообразия советской действительности.

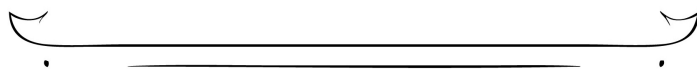
Решения XX съезда КПСС вызвали к жизни широкий пересмотр творческих установок советских художников. Смелее вторгаться в жизнь, изображать простую жизнь простых советских людей — такие требования прозвучали с трибун дискуссий и страниц газет. Сейчас общественность страны готовится к Первому Всесоюзному съезду художников, который решит много наболевших вопросов изобразительного искусства.

Целям подготовки к съезду должна была служить и дискуссия о состоянии и путях развития изобразительного искусства в Башкирии, проходившая 22—23 декабря в одном из залов Башкирского государственного художественного музея. Однако свои задачи дискуссия выполнила только наполовину.

...В недавно отремонтированном зале музея, так непривычно пустом, лишенном картин, вечером 22 декабря собралась небольшая группа людей. Из них около десяти человек — члены Союза художников.

Искусствовед Р. Ишбулатов выступил с докладом «Состояние и пути развития изобразительного искусства Башкирии». Доклад был прослушан в полном молчании, которое прерывали только шаги по залу, стук двери и чирканье спичек в коридоре: художники во время доклада выходили курить. Тов. Ишбулатов читал свои конспекты час двадцать минут, но ни разу не сказал ничего, что могло бы двинуть дискуссию, придать ей первый толчок. У него не было конкретного анализа успехов и недостатков башкирского изобразительного искусства. Доклад состоял из общих мест и бесспорных истин, и в заключение тов. Ишбулатов сказал: «Наше будущее, как и настоящее, принадлежит социалистическому реализму». Эти слова были встречены аплодисментами. Но говорить было не о чем, по докладу Р. Ишбулатова никто не выступал,

Искусствовед Г. Пикунова говорила о плохом состоянии художественной критики в Башкирии. Только после декады башкирского искусства в Москве наша республиканская печать начала более регулярно освещать работу художников, но до сих пор в недостаточной степени. А ведь в Уфе, как указала тов. Пикунова, есть немало квалифицированных специалистов, есть люди, которые могут дать правильную оценку



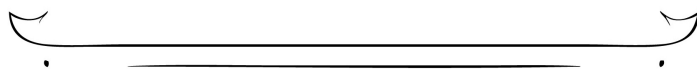
той или иной картине, помочь разобраться в ее сильных и слабых сторонах. Тов. Пикунова призывала покончить с самоуспокоенностью, повысить требования к изобразительному искусству республики.

В докладе Р. Ишбулатова и выступлении Г. Пику новой говорилось, что на последней выставке в музее имени Нестерова (весенней выставке 1956 года) преобладал пейзаж. Возможности пейзажа ограничены, нужна жанровая живопись и портрет— таков был итог первого Дня дискуссии, С этим не спорили, этот вывод был сделан еще на обсуждении весенней выставки. Еще тогда в газетном отчете Э. Фениной, который резко критикует тов. Пикунова, указывалось на отсутствие тематической картины и отмечалось, как положительный факт, стремление молодых художников преодолеть этюдизм. В этом смысле тов. Ишбулатов и тов. Пикунова не внесли ничего нового. В первый день дискуссии не было больше ни одного выступления.

На другой день дискуссию открыл доклад искусствоведа Э. Фениной «Форма и содержание в искусстве». Доклад был подготовлен небрежно, содержал ряд расплывчатых формулировок, но наряду с ними в докладе были интересные высказывания. Тов. Фенина стремилась решить вопрос о взаимоотношении формы и содержания, исходя из конкретных потребностей сегодняшнего советского искусства. Произведение подлинного художника, говорила тов. Фенина, всегда согрето прочувствованным отношением автора, субъективным эмоциональным переживанием. Без этого, несмотря на самую высокую технику живописи, нельзя создать произведение искусства. Если картина объясняется только этикеткой, надписью, значит художник не прочувствовал, а механически «подгонял» свою работу под определенную идею. Выступление тов. Фениной против неверного понимания содержания как выпяченной идеи явилось правильным и нужным, но, говоря об относительной самостоятельности формы, тов. Фенина сделала из этого неверные выводы.

Во всяком случае, доклад тов. Фениной заинтересовал аудиторию и вызвал жаркие споры. На первое место в ходе дискуссии выделился вопрос о национальной форме башкирского изобразительного искусства. Возвуждено прозвучало выступление художника Г. Мухаметшина, поднявшего вопрос об изучении традиций национального искусства. Тов. Мухаметшин отметил, что в братской Татарской республике художники достигли больших успехов в обобщении опыта национального прикладного искусства, национальной орнаментики.

В ряде выступлений художники резко критиковали дешевую экзотику, поверхностный «башкирский колорит». Если на картине написан смуглый человек с раскосыми глазами, широкими скулами и в лисьей шапке, то это еще не значит, что перед нами пример национальной башкирской формы а искусстве. Выступавшие приводили как образец творчество С. А. Чуйкова, выросшего в Киргизии и сумевшего создать живопись, проникнутую подлинно национальным духом, любовью к природе и народу Киргизии. Общим выводом явилось следующее: необходимо глубже разрабатывать вопросы национальной формы, одновременно тщательно сохраняя памятники народного искусства, изучая опыт башкирской живописи, в первую очередь большого башкирского художника К. Давлеткильдеева.



Положительным моментом дискуссии была тенденция к решению проблем изобразительного искусства на общем фоне культуры нашей республики. В этой связи необходимо отметить выступление писателя А. Бикчентаева. Но, к сожалению, тенденция к большому обсуждению не получила должного развития.

Тематическая картина и ее значение отошли на второй план в дискуссии. Бесплодные, мало действенные разговоры о тематической картине вообще явно наскучили художникам, и они хотят ответить делом на эти требования.

По свидетельству художников, многие из них работают в этом направлении. Хочется верить в их сдержанные слова, но для того, чтобы достойно встретить фестиваль молодежи и сорокалетие Октября, они должны приложить гораздо больше усилий, чем раньше. С другой стороны, Министерство культуры БАССР и другие общественные организации должны создать как можно более благоприятные условия для творчества наших художников. Им нужны мастерские. Нельзя проходить мимо бытовых затруднений художников. В зале дискуссии горько прозвучала чья-то шутка, что А. Кузнецову, автору картины «Допрос Салавата», только и остается в своей темной и тесной квартире писать подвалы и допросы. Правда, в последнее время горсовет и Министерство приняли определенные меры, но коренного сдвига еще не произошло.

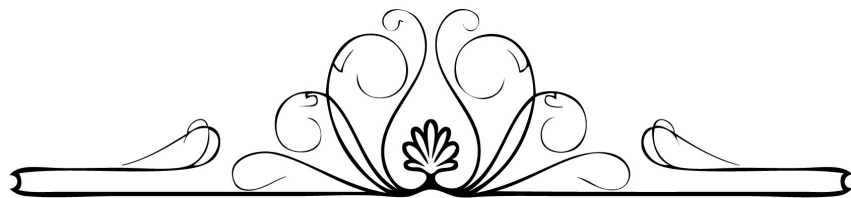
Предсъездовская дискуссия о состоянии и путях развития изобразительного искусства Башкирии могла дать художникам многое, если бы организаторы дискуссии — правление Союза художников сумело заинтересовать художников и догадалось бы шире привлечь к дискуссии представителей общественности. Этого не произошло. Жаркие споры не привели к конструктивным решениям. Конечно, не обязательно и даже невозможно, чтобы дискуссия порождала полное единодушие, но известная поговорка «из столкновения мнений рождается истина» в данном случае не оправдалась: истина не родилась.

Дискуссия не дала удовлетворительного решения ряда вопросов, многое осталось в тумане. И потому странно прозвучало заключительное выступление Р. Ишбулатова, который, словно стремясь увеличить неясность и путаницу, вновь торжественно воскликнул; «А все-таки мы стояли и будем стоять на позициях социалистического реализма!» Выходя из ворот музея, один из художников недоуменно сказал другому по поводу последних слов тов. Ишбулатова: «Все-таки!» Как будто кто-нибудь выступал против социалистического реализма!»

Как будто можно чего-нибудь достичь непрерывным повторением одних и тех же слов, пусть даже совершенно справедливых! Несомненно, изобразительное искусство Башкирии стоит на позициях социалистического реализма, но ведь наш социалистический реализм нельзя вычитать из толстых книг в красивых переплетах. Социалистический реализм можно уподобить живому телу, которое развивается, растет, не остается неизменным. А с развитием всегда связаны трудности, возрастные болезни. Мы — оптимисты, мы уверены, что трудности будут преодолены, но вопросы развития искусства нужно решать самим художникам совместно с советской общественностью, решать в духе подлинной народности и большевистской партийности, а не ждать, пока эти вопросы решатся «сами собой». Наше изобразительное искусство идет по большому, но трудному пути.

<Неизвестный автор>

Неправильная позиция газеты «Ленинец»



Недавно в «Советской Башкирии» была подвергнута критике предсъездовская дискуссия, проведенная в Союзе художников БАССР на тему «Состояние и пути развития изобразительного искусства Башкирии». Дискуссия прошла неорганизованно, на низкой идейном уровне. В газетном отчете отмечались существенные недостатки в творческой деятельности живописцев.

На днях в Союзе художников БАССР состоялось партийное собрание, которое обсудило статью о дискуссии и признало критику в печати совершенно правильной. Коммунисты рекомендовали Союзу художников вторично провести дискуссию и привлечь к участию в ней представителей широкой общественности, деятелей науки, литературы и искусства.

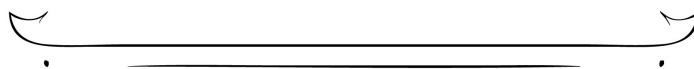
5 января — с большим опозданием — со статьей о той же дискуссии «На трудном пути» выступила молодежная газета «Ленинец». Нельзя не обратить внимания на позицию, занятую ею в этом вопросе. Несмотря на то, что общая оценка проведенного мероприятия как будто бы и правильна, статья, написанная студентом Р. Назировым, неверно освещает отдельные моменты дискуссии, дезориентирует наших художников в некоторых, важнейших творческих вопросах, пренебрежительно оценивает правильные заявления ораторов о социалистическом реализме.

В статье чувствуется явное желание выгородить искусствоведа Э. Фенину, которая выступила на дискуссии с поверхностным докладом, допустила Политически незрелую формулировку в трактовке вопроса о содержании и форме к искусстве. Еще в своей статье, посвященной весенней выставке художников, напечатанной в газете «Ленинец», тов. Фенина проявила нетребовательное отношение к творчеству некоторых местных художников, не смогла дать определенную и четкую идейную оценку их деятельности, слабой работе над жанровой, тематической картиной. Произошло это потому, что она преувеличила значение пейзажной живописи в отражении действительности, жизни человека.

Тов. Фенина — молодой специалист. Поэтому следовало ожидать, что редакция газеты с надлежащей требовательностью отнесется к ее работе, поможет избежать ошибок, т. е. бережно подойдет к начинающему искусствоведу. Однако этого не случилось. Газета весьма противоречиво оценила выступление Э. Фениной на дискуссии, постаралась всячески защитить ее статью и таким образом замазать свои ошибки.

Нельзя также не отметить явно аполитичное заявление газеты о творчестве художника А. Кузнецова. Действительно, А. Кузнецов нуждается в квартире, но нельзя творческую линию советского художника связывать с временными жилищными затруднениями, как это делает «Ленинец».

Редакция «Ленинца» заняла неправильную позицию в отношении деятельности художников и критики. Подобные статьи ведут к дезориентации нашей художественной

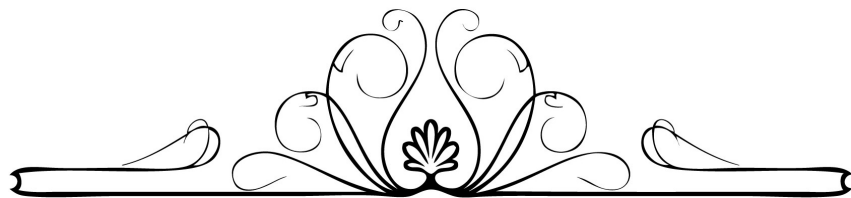


общественности и свидетельствуют о несерьезном, поверхностном подходе редакции к освещению важного идеологического вопроса.



Р. Назиров

Краски уральской земли. В мастерской художника

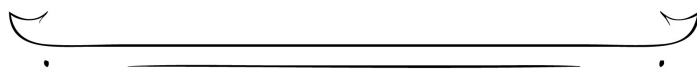


Хотя мы все еще порой причисляем Александра Пантелеева к молодому поколению художников Башкирии, он, как и его сверстники — Домашников, Кузнецов, Лутфуллин, Бурзянцев и другие, своими работами занял место в ряду ведущих мастеров башкирской живописи. Сегодня, как и несколько лет назад, живопись Пантелеева у одних вызывает высокую оценку, порой восхищение, у других — неодобрение и отрицание. Но ведь путь развития искусства — это не раскатанное до зеркального блеска шоссе, а трудная дорога поисков и открытий. Разнообразие индивидуальных стилей художников — в природе социалистического реализма.

В новой мастерской Пантелеева становится тесно от накопившихся там полотен. За последние месяцы художник создал большую серию уральских пейзажей и работает сейчас над новой серией, органически продолжающей и развивающей первую: над пейзажами индустриального Урала. Впрочем, у них есть более точный адрес — все они посвящены растущей нефтехимической промышленности Башкирии. Эти работы возникли в результате длительных поездок автора по республике; но знакомые нам очертания крекингов, трубчаток, градирен, «емкостей» на полотнах Пантелеева приобретают обобщенные, опоэтизированные формы. Та или иная картина не служит просто изображением определенной горы или завода, но в целом две его новых серии дают поэтически достоверный портрет родного Урала — портрет, с которым слит воедино «автопортрет души» художника.

Лучше всего было бы показать это на отдельных примерах. Начнем с небольшого камня.

На книжной полке в мастерской Пантелеева разместились коллекция минералов, У каждого из них есть свой облик, своя характерная, живописная внешность. Камень — маленький осколок большого Урала, он хранит в себе как бы частицу его характера. Здесь лежит и этот кусок сланца; ничем не примечательный, серый, совершенно безразличный нашему взгляду. Но глаз художника оценил естественный узор лишайника на светлой поверхности камня, и художник наклонился, чтобы поднять его. И вот мы видим этот самый узор ожившим и развившимся на одном из самых любопытных полотен Пантелеева — на картине «Уральская россыпь». Ее строгий колорит, крупные массивы каменных глыб, тяжелые очертания и очень высокий горизонт — все делает это полотно внушительным, суровым; но в правом верхнем углу картины резким контрастом выступает золотое, веселое пятно — деревья в ноябрьской листве. Они-то и меняют лицо картины: мощь уральской россыпи особым образом подчеркивается и в то же время ограничивается, красота камня находит гармоническое соответствие в красоте желтого листа, и в результате возникает ощущение богатства этой суровой, природы, которая чуть ли не угрюмой показалась нам с первого взгляда.



Сродни «Уральской россыпи» и таинственный сумрак «Ночного ручья», овеянного воздухом древней легенды, и могучая, торжественно-задумчивая гора «Конжаковский камень». Но совсем иные ощущения и мысли вызывает пейзаж «Молодое дерево», где на голубовато-зеленом фоне дальних гор высится среди лугов: красавец-осокорь, любимец башкирской деревни, и его юношески зеленеющая стройность как бы перекрещивается с серебристой, ломаной горизонталью ручья на первом плане. Трудно передать на бумаге ощущения, порождаемые живописью, но почему-то, когда смотришь на этот пейзаж, возникает мысль о мудрости человеческой жизни, с ее вековым борением и с неизбежной минутой покоя или отдыха перед новым трудом,

О красоте этого труда обычными для Пантелеева сдержанными средствами говорится в картине «Пашня», написанной в результате пребывания художника в Баймакском районе нашей республики. Мы видим типичную башкирскую пашню, уголок пахотной земли среди округленных уральских вершин. Здесь стреляют дымки тракторов, и плавные изгибы свежевспаханной борозды — дело рук человеческих — перекликаются с такими же плавными и мощными кривыми линиями, характеризующими нерукотворную, самобытную красоту гор. Труд человека словно продолжает работу природы, из которой он вырос и с которой остается связан узами великого единства.

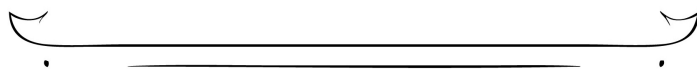
Но не только Урал землепашцев волнует воображение художника: его влечет к себе Урал геологов, мужественных открывателей земных сокровищ. Что-то от их зоркого взгляда, от их волевой, хозяйской повадки замечает; я порой в пейзажах Пантелеева, как, например, в картине «К геологам», где дикая природа горного края выглядит укрощенной — по этим хребтам прошел человек, геолог, хозяин. Невольно вспоминаются гордые слова тургеневского Базарова: «Природа не храм, а мастерская, и человек в ней работник».

Но в описанных выше картинах рука человека лишь коснулась природы. Когда же вся соединенная сила людского труда тяжелой своей печатью метит землю, то земля выбрасывает из недр своих реки нефти, расступается и обнажает руду и уголь, вздымает гигантские сооружения, словно по мановению волшебного жезла вырастающие на месте смолистых сосновых лесов и сладких земляничных полей. Человек не приспосабливается к природе, а приспособляет ее к себе, и в широком понимании слова вся наша индустрия — это преображенная природа. Именно такова она в индустриальных пейзажах Пантелеева, где огромные установки нефтеперерабатывающих заводов словно соперничают своей силой и величием с горами, хребтами, вековыми деревьями.

Это все та же природа, но уже полностью очеловеченная, принявшая формы, до сих пор ей неведомые.

Возьмем из индустриальных пейзажей Пантелеева два наиболее запоминающихся — «Утренние гудки» и «Огни вечерней смены».

В «Утренних гудках» поле зрения четко ограничено металлической рамой конструкции, с которой художник смотрит на раскинувшийся перед ним завод. Этот строгий геометризм обрамления не случаен; он полностью отсутствует, он невозможен в пейзажах гор, лесов и рек. Здесь же геометризм соответствует идее разумной организованности, целенаправленной устроенности пейзажа. В этой темной железной раме с силуэтами деловито проходящих рабочих предстает величественное зрелище заводских установок, освещенных утренним солнцем. И хотя фигуры людей малы в



масштабах промышленного гиганта, весь строй картины внушает мысль о человеке-властелине, о большом хозяине этой железной стихии.

Иную задачу ставит перед собой Пантелеев, создавая «Огни второй смены». Эта картина по мысли художника должна отразить специфику того нового, что входит сейчас в жизнь нашей республики. Те же могучие, исполинские крекинги, плавно-извилистые ленты пара, а внизу — синие сферические резервуары. Стоя перед этим полотном, убеждаешься, что цвет может рассказывать. Ядовито-анилиновый синий цвет резервуаров так наглядно передает ощущение «большой химии», что на мгновение возникает иллюзия острого, едкого запаха, того запаха, которого нет в природе и который присущ большим химическим производствам...

Какие же впечатления от увиденного в мастерской художника? Прекрасны краски уральской земли, прекрасен наш суровый мир! Александр Пантелеев воспевае землю Родины. Чтобы он ни писал, ночные ручьи или утренние заводы, он остается певцом земли, певцом природы. Но это не «равнодушная природа», а в высшей степени очеловеченная — или, выражаясь словами Сент-Экзюпери, это «Земля людей». Да, пишет ли он бесконечно радостный, почти ликующий «Голубой день» или возвышенно-суровые горные кряжи («В Башкирии»), всегда в любом случае пейзаж наполнен человеком, человеческим отношением к увиденному. Художник и сам смотрит, и нас заставляет смотреть на мир уважительным, задумчивым взглядом.

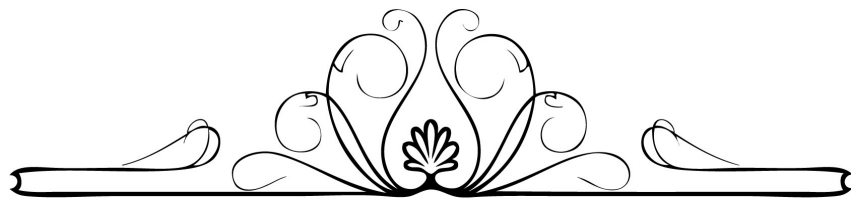
При всей декоративности пейзажей Пантелеева их отличает стремление к спокойному, глубокому осмыслению мира. Личность художника отпечаталась на этих продуманных, великолепно скомпонованных полотнах, где торжествует гармония человека и его земли,

В Уфе 1 октября открывается выставка «Башкирия индустриальная». Она явится заключительным этапом подготовки к зональной художественной выставке «Урал социалистический», которая будет открыта в Свердловске 15 ноября. Мы надеемся, что художники Башкирии займут подобающее им место среди уральских мастеров кисти. Среди них и Александр Пантелеев, для которого лето этого года было по-настоящему плодотворным. Некоторые из работ, подготовленных им за последнее время, через месяц станут достоянием уфимских зрителей.



Р. Назиров

Его страсть: искать и находить



МЫ ПОДНИМАЕМСЯ на самый верхний этаж большого дома на проспекте Октября. И еще выше верхнего этажа входим в мансарду, где размещаются мастерские двух известных художников нашего города — Ахмата Лутфуллина и Александра Пантелеева. Сегодня Пантелеев обещал показать свои последние работы.

За время, прошедшее после нашей последней встречи, он почти не изменился. Не изменился внешне. Это уточнение необходимо, потому что как живописец он принадлежит к числу самых динамичных и меняющихся людей, каких когда-либо знал автор этих строк. Пантелеев пользуется признанием, много работает, но в разговоре с ним прямо-таки физически чувствуется внутреннее беспокойство художника, неутолимое напряжение его исканий.

Кстати, о выставках. Я спрашиваю Александра, какое впечатление произвели наши на последней выставке в Москве.

— Башкирские художники выглядели хорошо на выставке, — отвечает он. — От Башкирии было отобрано двадцать четыре работы: Тюлькин, Лутфуллин, Нурмухаметов, Домашников, Бурзянцев, Кашеев, Ситдикова...

Картины Пантелеева — тоже. Все это — наши художники, которых знает и которыми гордится Башкирия.

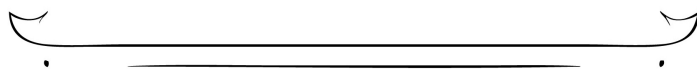
— В феврале будет союзный съезд, — говорит Пантелеев.

Мы разговариваем о новостях в Союзе художников СССР, о Гелии Коржеве, о работах общих знакомых. Но нам, гостям художника, хотелось бы увидеть его новые картины. И Пантелеев показывает нам некоторые итоги последних полутора лет своего труда. Вот тут-то и начинаются неожиданности!

Принято считать его пейзажистом, его даже печатно титулуют «мастером индустриального пейзажа», а тут перед нами один за другим появляются натюрморты. Один-два пейзажа, а так все натюрморты... Опять «новый Пантелеев»!

Вот натюрморт на фоне окна, за которым вырисовываются контуры какого-то индустриального гиганта. Но на сей раз этот фон с грозными металлическими конструкциями играет второстепенную роль. С ним контрастирует своей почти домашней интимностью стол на переднем плане, а на столе — кофе и апельсины. Рыжеватые, затаенно праздничные плоды словно скрывают какую-то тихую и упорную силу, передающуюся им от земли.

А вот совсем иное полотно: вазы с апельсинами, детали архитектурного фона и вытянутые в готическом взлете, непомерно длинные восковые свечи. Они горят бледным, почти бесцветным огнем. Но свет в картине — не от этих свечей. Это призрачный свет луны и звезд, или какой-то рассеянный ночной полусвет; все тона этой картины притушены, в цвет словно подернут дымкой молчания.



— Нет, эта вещь мне не нравится, — задумчиво признается Пантелеев в ответ на мои соображения. — Какая-то уж очень церковная, католическая, что ли.

И он показывает другой вариант этого натюрморта: слегка изменена композиция, строже пирамида тусклых апельсинов; казалось бы, все очень похоже, а на деле все по-другому. Суровее стала вещь, еще беспощаднее изгнаны хотя бы малейшие намеки на чуждую красоту, и натюрморт наполнился «до краев» немой зарядом потенциальной энергии.

Продолжая рассматривать картины, мы перебрасываемся короткими замечаниями о натюрмортах вообще и о сегодняшнем значении натюрморта.

— Слово «натюрморт» в переводе с французского значит «мертвая натура», — говорит Пантелеев. — Понимаешь, мне хочется передать... ну, что ли, такое чувство, что вещи не мертвые, они живут, у них есть своя жизнь. И эта жизнь вещей как-то связана с нашей...

Он не любитель пышных речей, как и большинство художников. Но я понимаю, что он хочет сказать. По-немецки натюрморт называется «штиллебен», то есть «тихая жизнь». Может, это вернее?

Мне вспоминаются знаменитые натюрморты прошлого, роскошно заваленные мясные и рыбные лавки Снейдерса (рай для фламандских обжор!) или натюрморты «малых голландцев», тонкое стекло бокалов, запотевших от охлажденного вина, изысканные блюда, фрукты из заморских колоний...

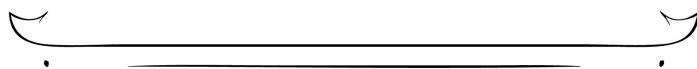
Как они гордились своим достатком, своей трудолюбивой и сытой Голландией! Эти полотна кричали: «Мы умеем жить!».

Или совсем другая эпоха-тонкий и умный француз Шарлей. Его «кухонные» натюрморты скромны и сдержанны, вместо хрусталя и хвастливого изобилия — медные кастрюли, капустный кочан да пучок петрушки. Зато каким достоинством проникнут его известный натюрморт «Атрибуты искусства», который мне довелось видеть в Государственном Эрмитаже, в Ленинграде: это рабочий стол в кабинете, на нем книги, папки с эстампами, статуэтка Меркурия, палитра и кисти, транспортир и линейка, античные медали, а из-под всего этого «художественного беспорядка» выглядывает край чертежа. Шарден деликатно показывает нам широту своих культурных интересов, призывает любить искусство...

Но все равно — и голландцы, и Шарден, и многие другие мастера натюрморта ушли в прошлое. Это прошлое дорого и нужно нам, но мы сознаем, как давно все это было! Натюрморт был идиллическим, спокоен, он большею частью иллюстрировал жизнь людей.

Двадцатый век взорвал эту идиллию. Я вовсе не пытаюсь делать неуместные сопоставления между классикой и картинами моего доброго знакомого — я просто хочу сказать, что натюрморты Пантелеева принадлежат двадцатому веку.

Порою даже язык не поворачивается назвать их натюрмортами. Взять хотя бы эту вещь — «Памяти Гарсиа Лорки», где каменные плиты клонятся в немой печали над цветком, упоминающим растоптанное сердце, и у грубого кактуса вырастает, словно под влиянием страшной боли, отчаянно простертый отросток, патетический, как рука над свежей могилой. Или это странное, ошеломляющее полотно — «Океанские рыбы»: две черных торпеды свирепо оскалывают острозубые пасти на фоне изумительно живого сочетания



земных красок. Они мертвы, но еще угрожают! Но разве можно «пересказать» картины? Их нужно видеть. В наших силах — только приблизительно передать на бумаге впечатление от живописи.

«Смерть рыбы» — это крик цвета, где краски в волнения перебивают друг друга, где в смертельной агонии изгибается и стынет замечательное диво природы, убитое радиацией, отходами химии, пролитой нефтью и всем тем, чем нерасчетливое человечество загрязняет и губит мировой океан и вообще окружающую среду. Картина — предупреждение? У нас проблема среды рассматривается ныне как одна из самых первостепенных. Да, но не только это. В символике этой картины слышатся отзвуки серьезнейших философских дискуссий века.

И рядом — задумчиво оптимистичные «Филодендроны», которым мне хочется приписать выражение веры в неистребимость жизни. А сам художник, хоть и не отказывается пояснить свою мысль, прямых ответов на мои вопросы, конечно же, не дает. Он не хочет говорить за свои картины.

— Может ли существовать трагический натюрморт? — спрашиваю я его, имея в виду «Смерть рыбы».

— Не знаю, — кратко говорит он. — Возможно...

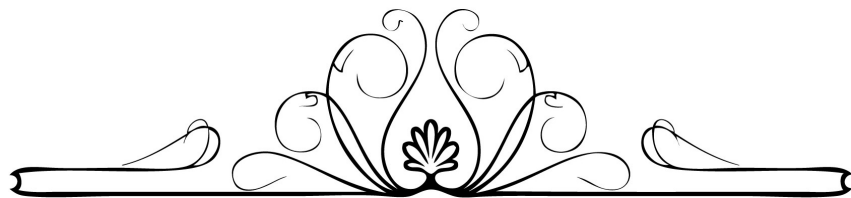
Я расстаюсь с ним в глубокой уверенности, что натюрморт — один из самых «идейных» видов живописи и что возможности его практически неисчерпаемы. Цветы, камни, рыбы и апельсины — вот и весь «материал» Пантелеева, а какое разнообразное и сложное содержание, какое мучительное напряжение мысли!

Впрочем, так же неисчерпаемы возможности всякого искусства, которое верит в свои силы и стремится к духовному освоению нашего большого и трудного мира.



Р. Назиров

Разговор о живописи



Близок день, когда в Москве откроется Всесоюзная художественная выставка, посвященная XXII съезду КПСС. Недавно проведен отбор произведений художников Башкирии для выставки.

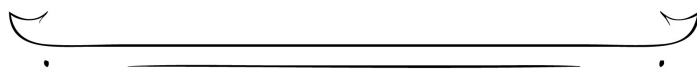
Живопись представлена работами художников Домашникова, Бурзянцева, Лутфуллина, Скворцова и Позднова. Хочется сказать читателю несколько слов об этих работах, которые, безусловно, отражают большие изменения в творчестве художников Башкирии.

Борис Домашников известен далеко за пределами нашей республики. Его последние пейзажи, представленные для участия во Всесоюзной выставке, радуют своим разнообразием. Главное в них — Урал, его природа, его сегодняшний облик. Правда, на полотнах нет индустриальных гигантов, нет огромных корпусов заводов и труб, возносящихся до самого неба, но во всех этих, на первый взгляд, «нейтральных» по теме вещах чувствуется особое приподнятое и светлое настроение, которое в лирической форме отражает сегодняшний душевный подъем страны.

«Весна. Голубой дом» — так называется поэтичный пейзаж, на котором сквозь живую, как бы шевелящуюся сетку нагих ветвей сияет легким голубым цветом небольшое деревянное здание. Другое полотно — «Весна на новой улице», написанное в Белорецке, исполнено праздничным восприятием окружающего. Вообще Домашников в нескольких крупных картинах изображает весну, и все эти произведения различны по характеру.

Никакими восторженными эпитетами не передать всю волшебную прелесть такого пейзажа, как «Верба цветет». Это лес, затопленный весенним половодьем, где видны стоящие по колено в воде телеграфные столбы с гроздьями фарфоровых изоляторов. Глубокая прохладная тень заполняет всю картину. Спокойно движутся фигуры людей. Спокойная вода словно лоснится лиловыми отливами. Чувство ласковой задумчивости, глубокий и радостный вздох. Эта картина, внешне такая скромная, может вызвать самые разные мысли — о мудрости простой жизни, о счастье, которое можно найти в слиянии с природой... Хороший пейзаж, как симфония, заставляет человека думать; творчество зрителя как бы продолжает творчество художника, И если под влиянием картины (или симфонии) человек начинает несколько иначе, по-новому понимать мир и поступать сообразно этому новому пониманию, то значит — великая сила подлинного искусства нашла свое конкретное воплощение.

Интересное, как бы скрытое решение темы мы находим в пейзаже «В промышленном районе»: пруд, на его дальнем берегу завод, а на первом плане — несколько могучих каменных глыб, которые кисть художника расцветила во все краски уральских самоцветов. Сверкающие, богатые, как груды сокровищ, эти глыбы как бы символизируют богатства недр этого седого Урала, чьи вершины обрамляют горизонт пейзажа.



В пейзаже «Дорога на Уфу» с его мягкими очертаниями зеленых склонов и обнаженных откосов, со стройными рядами мачт электрички Домашников нашел краски удивительной нежности и красоты... В то же время здесь ощутимо присутствует современность, сегодняшний день нашего промышленного края. Нечто похожее мы видим и в картине «Сумерки», изображающей один из уголков Уфы в теплый зимний вечер. Они очень красивы и уютны все эти маленькие домики, заваленные мягким снегом. Но над панорамой низкорослого города вдали возвышаются огромные современные здания, вытянутые по вертикали. Эти большие, могучие дома как бы наступают на старый город и господствуют над ним, приближаясь к зрителю картины,

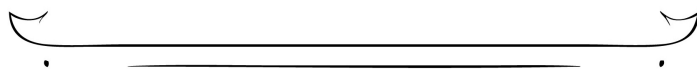
У Александра Бурзянцева особенно интересны такие пейзажи, как «Весной». «Новый дом», «Таймасовский совхоз», «Свежий день» и «На реке Бианке». Великолепные краски осени, золото, багрянец, рыжие оттенки обрамляют светящийся голубоватой свежестью новый жилой дом — в этой картине художник говорит о празднике, о торжестве труда. В написанной в Кюргазинском районе картине «Таймасовский совхоз» центральное место занимает желтое море созревших хлебов, триумфально яркая желтая краска... А в пейзаже «Свежий день», где Бурзянцев изобразил речную излучину, высокий холм на противоположном от зрителя берегу и судно на реке, — особенно «вкусно» написано небо и облака, занимающие верхний край картины.

В пейзажах Скворцова порою чувствуется не вполне еще пережитое ваноговское влияние. Само по себе оно может оказаться полезным, однако «Осенний пейзаж» Скворцова слишком подражателен. Противоречивое впечатление производит «Уфимский перегон». Основное место в этой картине занимает вереница облаков, следующих друг за другом в каком-то бешеном, бурном движении. Чрезвычайно резко звучит необычный, какой-то скрежещущий синий тон неба. На первый взгляд картина не нравится, кажется неудачной,

— Нет, это неверно, — говорит художник Лутфуллин, — здесь есть огромная страстность, вера, какая-то убежденность. Это сильная вещь.

Несомненно, «Уфимский перегон» вызвал бы жаркие споры среди зрителей. Ну что ж, мы не боимся споров, ведь в них люди взаимно уясняют свои точки зрения, обогащают друг друга мыслями и сомнениями. Почти такой же спорной является картина Бурзянцева «На реке Бианке», где над блестящей гладью реки высоко поднимается крутой горный берег. Его зелень пересечена ярко-красным зигзагом дороги. Этот красный цвет, этот размытый суглинок дороги резко выделяется, кажется неестественным, однако его линия скрепляет композицию и как бы определяет мажорное звучание картины в целом.

Ахмат Лутфуллин представил ряд портретов людей башкирского села. Особенно интересными мне показались два портрета — «Старый колхозник» и «Мустафа-агай», мужественные, исполненные внутренней силы. Противоречивое впечатление производит «Доярка Асма», с ее скорбным и замкнутым выражением лица и с радужно веселыми рефlekсами от окружающей цветущей природы. В этой картине Лутфуллину не вполне удалось провести свою мысль: изобилие жизненных сил в человеке трудной, трагической судьбы. Величественно, траурно решен лутфуллинский портрет «Мать погибшего героя» — сочетания синих, голубых и коричневых тонов образуют внушительную, строгую гамму. Особенно выделяются руки старой женщины, темные, цвета земли или, если можно так



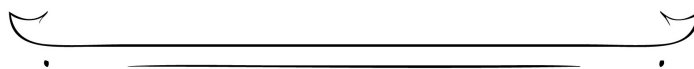
выразиться, цвета скорби. Это тоже необычная картина. Произведения, о которых мы говорили, созданы нашими художниками в течение последнего года. Изменения в творчестве живописцев Башкирии немалые. За последнее время ярче, отчетливее определились индивидуальности художников, Их видение природы стало более современным, более резким. Потребность в новых средствах выражения привела к обогащению палитры и расширению художественного «словаря». Наши художники стремятся уйти от привычного, маловыразительного, от штампов и устаревших приемов.

Изменилось отношение к цвету. Сегодня для лучших наших художников цвет служит не только средством фиксирования окружающей действительности, но и средством выражения мыслей художника. «Мыслящая» живопись, враждебная бескрылому натурализму, прибегает к сильным средствам, к подчеркиваниям и тональным повышением. Быть может, многим нашим зрителям этот новый язык поначалу покажется непривычным, неприемлемым. Тем не менее, он имеет полное право на жизнь, он дает художнику больше возможностей для выражения своих идей, и зрителям стоит научиться «читать картины по-новому».

Однако вся трудность заключается в том, что уфимский зритель почти не имеет возможности ознакомиться с произведениями лучших своих художников. Можно держать пари, не опасаясь проиграть, что очень многим юношам и девушкам башкирской столицы незнакомо творчество Домашникова, Бурзянцева, Пантелеева и других. В Уфе, где работают талантливые художники, выставки их произведений организуются крайне редко. Картины, о которых говорилось в этой статье, не будут показаны уфимцам. Мы их больше не увидим. Лучшие, самые интересные произведения художников Башкирии прямо с московских выставок раскупаются музеями Союза, развозятся в другие города страны, а наш музей имени Нестерова не располагает достаточными фондами для пополнения своих коллекций. Мы не требуем невозможного, не настаиваем, чтобы слишком тесное помещение музея бесцельно забивалось все новыми и новыми приобретениями, но почему Министерство культуры БАССР и правление Союза художников не организуют регулярно выставки, не показывают народу плоды творческих поисков мастеров живописи?

Воспитательное значение живописи огромно, ее нужно пропагандировать так же, как классическую музыку: средствами печати, радио, лекционной пропаганды, И, конечно, необходимы выставки. Если их устройство связано с какими-либо трудностями, комсомол всегда придет на помощь художникам. Мы уверены, что любой завод, любой вуз, техникум, школа или учреждение с радостью и интересом откликнулись бы на объявление примерно такого содержания: «Вниманию комсомольцев и молодежи! Завтра состоится воскресник по оборудованию художественной выставки в театре оперы и балета. Приглашаются все желающие». И наверняка не понадобилось бы добавлять категорическое «явка обязательна» — все пошли бы на такой необычный воскресник...

Таких объявлении пока что не было. Горько сознавать, что пейзажи родной республики и портреты ее лучших людей, да и вообще самые лучшие картины художников Башкирии мы увидим не в Уфе, а только на цветных вклейках журналов «Огонек». «Юность» или «Москва», мы можем гордиться этим, и все-таки обидно, что картины, отправленные на Всесоюзную выставку в Москву, не показаны нам в Уфе.



Быть может, на то есть серьезные причины, быть может, жесткие сроки помешали организации такой выставки? Как бы то ни было, настоящая полная и достаточно длительная художественная выставка не проводилась в столице Башкирии уже давно.

Нам нужна живопись, нам нужно большое искусство, и не только в рассказах отдельных счастливицев или журнальных репродукциях, но и в собственном городе.

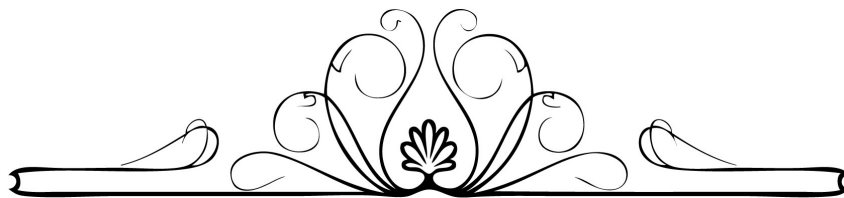


Биографический отдел

Р. Г. Назиров.

Автобиография Р. Г. Назирова

18 мая 1998 года. Уфа

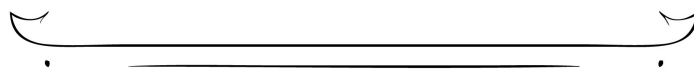


В 1998 году Р. Г. Назиров выехал в США для участия в международной конференции, проходившей в Колумбийском университете с 23 июля по 3 августа. В программу был включён доклад Р. Г. Назирова под названием «Специфика художественного мифотворчества Достоевского». На эту поездку требовалось 2000 долларов и позволить себе такие расходы самостоятельно профессор не мог. Им была составлена заявка на получение гранта для участия в конференции. В комплект документов для этой заявки входила «Автобиография Р. Г. Назирова», выдержки из сохранившегося в архиве черновика которой уже публиковались нами в «Вопросах литературы» (2012, № 4. стр. 37, 43). Нам представляется необходимым опубликовать этот документ целиком (ф. 3, д. 39, л. 10-11).

Я, Назиров Ромэн Гафанович, родился 4 февраля 1934 года в семье советского министра — председателя Комитета по делам искусств при Совнаркоме Башкирского АССР. Мой отец входил в башкирское правительство, разгромленное Ждановым. Арестован в январе 1938 года и вскоре тайно расстрелян; семье его было объявлено, что он приговорён к «десяти годам без права переписки» (реабилитирован посмертно в 1957 г. ввиду отсутствия состава преступления).

Воспитан я (и моя сестра) матерью, которая была освобождена из тюрьмы после мартовского пленума ЦК 1938 года (смещение Ежова). Всю жизнь я провёл среди книг. В молодости вёл несколько богемный образ жизни, но продолжал читать, а также выступал в местной печати со статьями о литературе и искусстве. В 1952 году окончил среднюю школу, в 1957 г. - Башкирский педагогический институт. В 1957-1958 гг. преподавал русский язык и литературу в сельской школе, затем вернулся в Уфу, где заведовал отделом литературы и искусства в редакции молодёжной газеты. Журналистом был около 4-х лет, но после того, как из-за меня редактор газеты получил выговор ЦК ВЛКСМ, я оставил газету по собственному желанию.

В 1962-1965 гг. я учился в аспирантуре при кафедре русской литературы МГУ имени Ломоносова. С ноября 1965 г. работаю на кафедре русской литературы и фольклора Башкирского государственного университета. В октябре 1966 г. в МГУ защитил кандидатскую диссертацию «Социальная и этическая проблематика произведений Ф. М. Достоевского 1859-1866 годов». В основном мои публикации (в Уфе, Перми, Екатеринбурге, Тюмени, Саратове, Москве, Ленинграде, Будапеште и



Париже) посвящались творчеству Достоевского, Одоевского, Пушкина, Гоголя, Чехова.

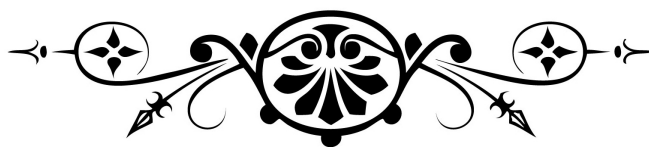
В Москве моим научным руководителем был профессор МГУ А. Н. Соколов, в Ленинграде я дружил с Г. А. Бялым и Б. Ф. Егоровым, но главные мои ориентиры в науке — Александр Веселовский, Юрий Тынянов и Юрий Лотман.

В 1982 г. в Саратове вышла моя монография «Творческие принципы Ф. М. Достоевского». В 1990 году, в марте, мне довелось выступить в Париже на международном симпозиуме «Чехов и Франция», с докладом «Пародии Чехова и французская литература», где я ввёл понятие «криптопародии» (пародия с замаскированной адресованностью) и показал, что чеховский рассказ «В море» есть криптопародия романа Гюго «Труженики моря», а «Душечка» - криптопародия новеллы Флобера «Простая душа».

В 1995 году в Уральском университете (Екатеринбург) я защитил докторскую диссертацию «Традиции Пушкина и Гоголя в русской прозе. Сравнительная история фабул», в которой попытался на новом уровне и материале воскресить научную традицию Веселовского. При этом мною предложена новая субдисциплина — сравнительная история фабул (некоторые считают, что точнее говорить о сравнительном сюжетоведении).

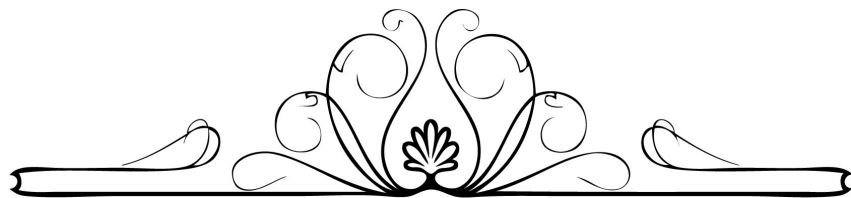
Около девяти лет заведую кафедрой русской литературы и фольклора Башкирского государственного университета (Уфа), где работаю с ноября 1965 г., т. е. тридцать три года.

Я был женат, и мы прожили с женой 33 года, воспитали двух сыновей, затем развелись. Сейчас живу один.



Д. Г. Назирова

<Биография
Р. Г. Назирова>



Сестра Р. Г. Назирова Дина Гафановна (1936—2012) была самоотверженно предана брату и после его смерти в 2004 году следила за сохранностью и упорядоченностью его архива, в котором благодаря её усилиям нашлись ранее не публиковавшиеся статьи о мифологии и фольклоре, вышедшие в книге «О мифологии и литературе, или Преодоление смерти». Ею была начата и биография Р. Г. Назирова, оставшаяся неоконченной. Несмотря на то, что история доведена здесь только до момента поступления Назирова в институт, документ представляет особенную ценность для уяснения исторических обстоятельств, повлиявших на формирование Р. Г. Назирова в ранние годы.

Если бы наш отец Гаффан Шамгунович Назиров из деревни Большие Дубровны Усть-Уйского района Челябинской (ныне Курганской) области не был откомандирован учиться в Москву в Институт Подготовки Кадров для Красной профессуры, родители не встретились бы в поезде по дороге в Москву. Наша мама Эсфирь Исааковна Волович из городка Миргород на Украине, где она родилась, попала в поисках работы в Магнитогорск, на стройку Магнитогорского металлургического завода, работала в газете «Магнитогорский Рабочий» заведующей отделом информации.

Папа был на десять лет старше мамы, после окончания учёбы в Москве в 1933 году он увёз маму в Кигинский район, куда его откомандировали на работу начальником политотдела.

В селе на севере Башкирии почти никто не говорил по-русски, быт был очень суровым: топить печь, ходить за водой, выпекать хлеб. В селе не было роддома и рожать своего первого ребенка мама уехала в город Харьков к своей сестре-близнецу Марии Волович. Рома родился 4 февраля 1934 года, а уже в конце марта мама с ребенком вернулась в Башкирию. От железнодорожной станции нужно было добираться до села на лошади с санями, при переезде через реку Ай лёд под санями треснул, но возница смог заставить лошадь выскочить на более прочный лёд.

В 1935 году отца перевели на работу в Уфу, он преподавал в совпартшколе, затем был назначен начальником управления по делам искусств при Совнаркоме Башкирии.

В октябре 1936 года родилась сестра Дина. К отцу переехала жить его мать — наша Аби — с дочерью Хуршидой и младшим сыном Асхатом и с внучкой Гайшой, дочерью старшей сестры отца Муршиды, круглой сиротой. Дедушка Шамгун умер в 1922 году от голода в своей деревне Большие Дубровны.

В Уфе мы жили на улице Гоголя 24, занимали 3 комнаты на втором этаже деревянного дома. На первом этаже находился детский сад №10. В конце 1937 года

произошел арест отца, обыски, увольнение мамы с работы в редакции газеты «Красная Башкирия» как жены арестованного. Всю семью из 7 человек переселили в одну комнату, две других комнаты сначала опечатали, а затем все вещи из них были вывезены. Эти комнаты занял сотрудник НКВД Зайдуллин и его семья.

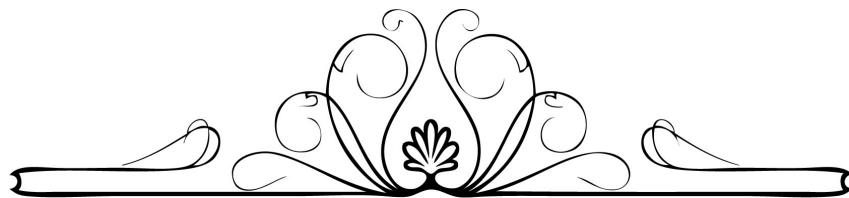
10 июля 1938 года был расстрелян отец по приговору так называемой «тройки», а 22 июля 1938 года арестовали маму. В конце ноября 1938 года рано утром мама вернулась домой. Приговор маме был объявлен — 2 года ссылки вместе с детьми, без права устройства на работу. В ноябре 1940 года срок ссылки мамы закончился, но её не брали никуда на работу, боялись. Мама решила уехать в Харьков, где в это время жили её сестра и брат. Брат мамы Александр Волович был корреспондентом газеты «Красная Звезда». Вскоре началась война. Уезжать нужно было немедленно, начиналась паника. Так мы вернулись в Уфу. Роме было уже 7 лет, но мы оба снова пошли в 10-й детский сад, там всё-таки кормили, а жили мы на улице Аксакова в частном доме, где нам выделили комнату как эвакуированным. В 1942 году Рома начал учиться в школе №18 (угол улиц Пушкина и Цюрупы) а потом в 11-ой школе. В 1943 году мы переехали в 12-метровую комнату в 2-х этажном бараке на улице Зенцова 14, корпус 2 квартира 3, здесь нас было 6 человек: мама, её сестра Мария (тётя Мэра), бабушка (мать пропавшего без вести мужа тёти Мэры), Рома, двоюродный брат Витя и Дина. После войны родные уехали в Харьков.

Рома начал читать в 4 года, был увлечён историей, особенно интересовался Французской Революцией, в дальнейшем свободно читал польские журналы, на которые можно было подписаться, а позже, изучая латинский язык, прекрасно переводил с итальянского языка. Для себя он выбрал будущее — быть историком. В 1952 году Рома окончил школу, и мама мечтала, что он будет учиться в Москве или Ленинграде, поступать на исторический факультет в университет было бесполезно, поэтому документы подали в педагогический институт имени Герцена на исторический факультет, Рома остался жить у младшего брата мамы Ильи Воловича на Васильевском острове, а мы вернулись в Уфу. При поступлении Рома написал в анкете: отец репрессирован, как «враг народа», и отличные оценки на всех вступительных экзаменах не помогли ему, в институт его не приняли. В ответ на его письмо Сталину пришел иронично-издевательский ответ из Министерства образования: а зачем вам учиться в Москве или Ленинграде, зачем вам быть историком, есть и другие вузы и другие специальности у вас там, в Уфе. В этом же 1953 году Рома поступил в педагогический институт имени Тимирязева в Уфе на филологический факультет.

Исследования

Б. В. Орехов
НИУ Высшая школа экономики

Текстология Назировского архива



Эта статья имеет двунаправленный характер. С одной стороны, она содержит свой исследовательский аспект, внутри которого подводятся предварительные итоги текстологического изучения рукописного наследия Р. Г. Назирова. С другой стороны, этот же текст имеет и прикладное значение как описание эдиционной программы «Назирова архива». Таким образом, сочетание из второго и третьего слова в заглавии этого материала можно читать как в кавычках, так и без них.

Архив Р. Г. Назирова¹ представляет собой обширное собрание документов, большая часть которых создана самим Р. Г. Назириным и создана им для себя: это рабочие материалы, конспекты, заметки, наброски, черновики, беловики и машинописи, из которых только последняя категория была адресована внешнему миру. В архиве присутствуют также многочисленные вырезки и цельные печатные издания (газеты, брошюры), но мы, ограничившись текстологическими вопросами, оставим в данном обзоре эту часть архива (по субъективным оценкам меньшую, чем рукописная) без внимания.

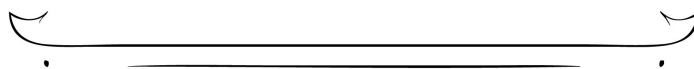
О существовании многочисленных рабочих записей проф. Назирова ученики и родные были осведомлены и при его жизни, однако нам неизвестно, чтобы кто-то, включая родственников или ближайших учеников, до 2004 года имел к этому фонду свободный доступ. Вкупе с биографическими обстоятельствами смерти создателя архива, которая наступила в большой мере неожиданно, это порождает важную особенность коллекции документов: она упорядочена в соответствии с внутренней логикой автора, дешифровка которой не всегда возможна. Фонд архива, так сказать, интровертен и в большом числе случаев устойчив к попыткам уяснить детали его организации. Так, первенство в создании описи архива принадлежит сестре Р. Г. Назирова Дине Гафановне Назириной, которая разделила фонд на три большие категории:

1) **папки** [главным образом, бумажные канцелярские папки, специально купленные для упорядочения архива в 2003 году, наполненные и пронумерованные тогда же],

2) **пачки** [чаще всего имеющие бумажную обёртку и верёвочную обвязку пачки ученических тетрадей],

3) **пачки «Д»** [аналогичные категории 2) пачки тетрадей, имеющих, однако,

¹История вопроса в нашей статье: Орехов Б. В. Научный архив профессора Р. Г. Назирова // Русское слово в Республике Башкортостан: Материалы региональной научно-теоретической конференции / отв. ред. О. П. Касимова. Уфа: РИЦ БашГУ, 2011. С. 115—120.



рядом с порядковым номером помету: «Д»].

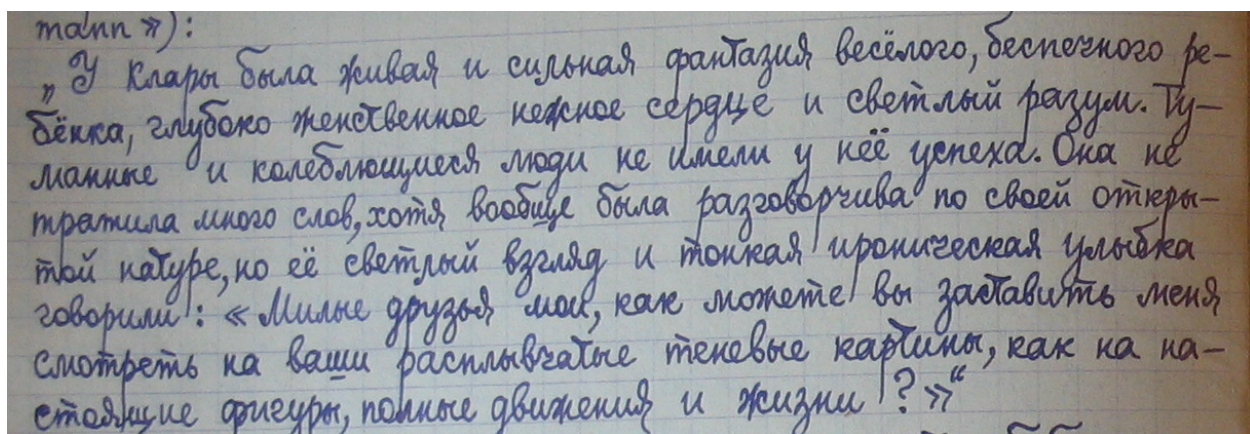
Этот перечень приведён здесь для иллюстрации скрытости от исследователя многих исходных смыслов, подразумевавшихся Р. Г. Назировым. Семантика литеры «Д» на пачках категории 3) неизвестна и пока не имеет правдоподобных объяснительных версий. Первые (согласно порядковым номерам, расставленным самим Р. Г. Назировым) пачки в этой категории посвящены личности и творчеству Ф. М. Достоевского, чья фамилия (её первая буква), казалось бы, должна указывать на ключ к разгадке. Однако множество единиц этой части фонда не только не связаны с Достоевским напрямую, но даже не обнаруживают очевидной косвенной связи с писателем, безусловно, бывшим для Назирова центральным исследовательским объектом². Так, если пачки «Бальзак. Французская революция, реставрация» (51Д) или даже «Пушкин. История творчества. Пушкин и XIX век (ч. 1)» (53Д) имеют хотя бы ассоциативную связь с автором «Великого пятикнижия», то «Polska» (49Д) и особенно «США» (50Д) с Достоевским не соотносятся уже никак.

Другим сопутствующим обстоятельством для указанной адресованности архива самому его создателю и внезапности, с которой прервалась работа над архивом, является его специфическая цензурированность. Филологии известны случаи целенаправленного вычищения из архива (его составителем или наследниками) каких-либо компрометирующих материалов. Насколько можно судить по обследованным нами документам, такого рода чистки, если и проводились Р. Г. Назировым, то в самой минимальной степени. В архиве сохранилось достаточное число документов, которые по этическим соображениям не подлежат публикации в течение ближайших 50 лет. В то же время само по себе цензурирование архива Р. Г. Назировым производилось, но было обусловлено другими — не этическими, а научными соображениями³.

В то же время даже такой интровертный архив имеет необычную для рассчитанных на самого себя записей особенность: абсолютное большинство рукописей созданы твёрдым, ровным и прекрасно читаемым почерком (см. иллюстрацию 1).

²См. об этом подробнее в статье *Шаулов С. С.* «Назирковский» Достоевский // Назирковский сборник: исследования и материалы / под ред. С. С. Шаулова. Уфа: Издательство БГПУ, 2011. С. 17—24.

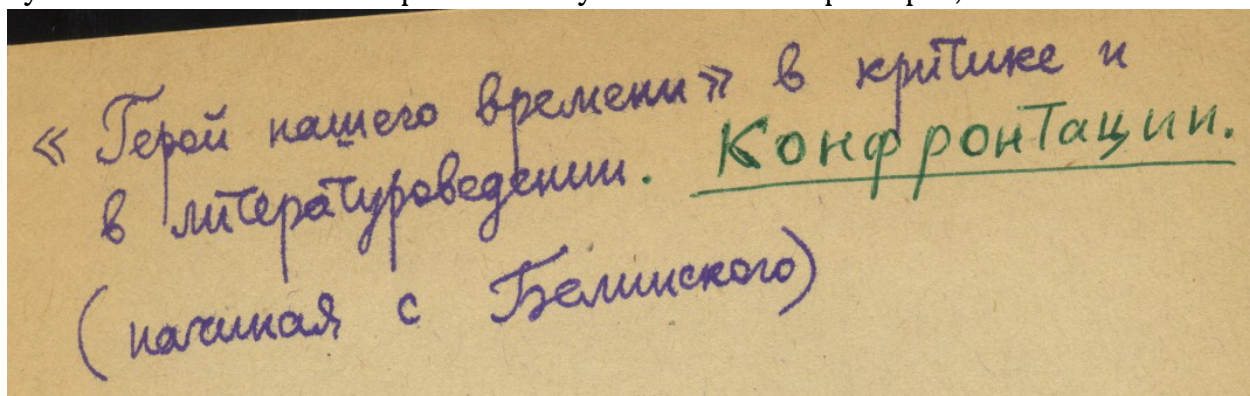
³См. об этом предисловие С. С. Шаулова к публикации монографии о романе «Игрок» в настоящем номере, сноска 1.



Илл. 1

(АРГН, оп. 1, д. 14, л. 0211)

На илл. 1 представлен пример основного типа почерка Р. Г. Назирова, которым автор писал приблизительно с начала 1970-х годов до последних лет жизни. В соответствии с его количественным доминированием среди документов архива, мы будем называть этот тип *A1*. Однако характер почерка Р. Г. Назирова менялся как во времени, так и в зависимости от писчих принадлежностей. Так, если Р. Г. Назиров в основном пользовался перьевой ручкой (именно ею написан текст, фрагмент которого воспроизведён на илл. 1), некоторые заметки и маргиналии (значительно реже цельные тексты) сделаны шариковой ручкой. В этом случае усиливается нажим, буквы становятся более энергичными и увеличиваются в размерах, см. илл. 2.

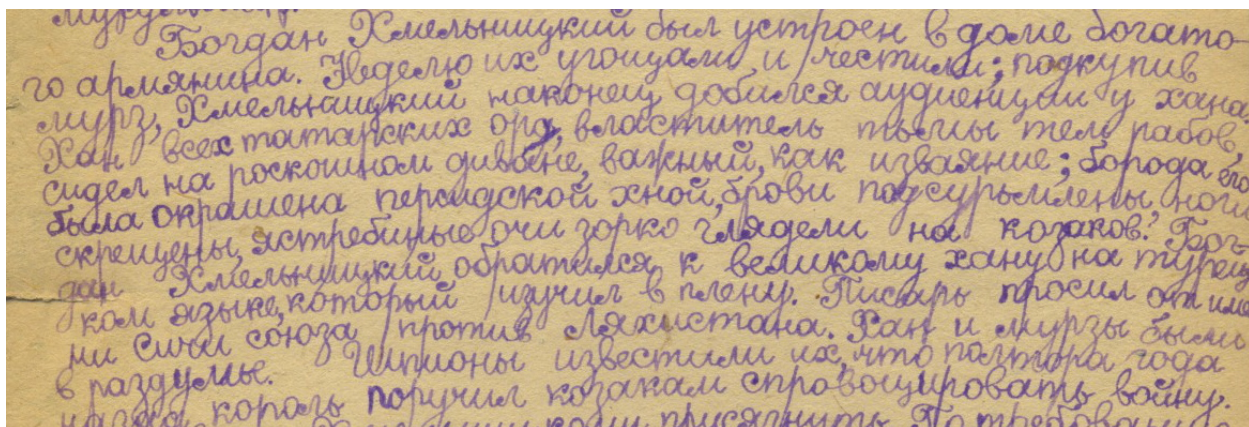


Илл. 2

(АРГН, оп. 3, д. 60, л. 2-169)

Такой тип почерка мы будем называть *A2*.

Кроме того, значительно отличается начертание букв, появляющихся на бумаге низкого качества, более близкой по консистенции к обёрточной, нежели к писчей (илл. 3). Из-за качества бумаги чернила несколько расплываются, сильно выцветают, буквы теряют чёткость формы и становятся менее округлыми, межстрочное расстояние сильно сокращается.

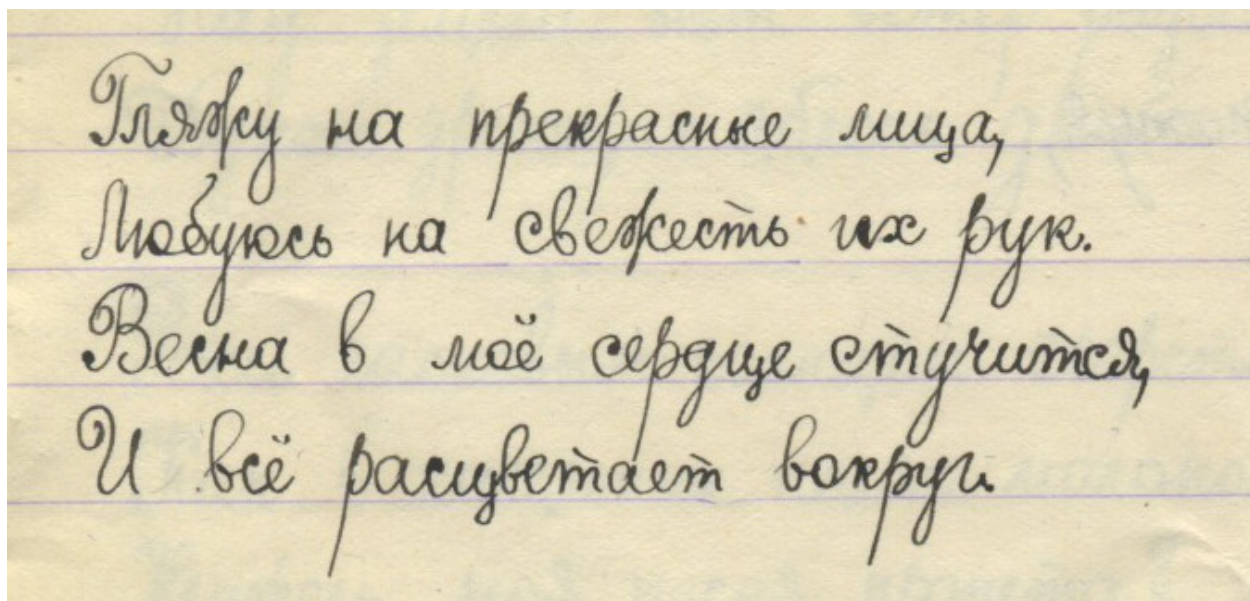


Илл. 3

(АРГН, оп. 2, д. 68 л. 5-139)

Такой тип почерка мы будем называть *B1*. До сих пор нам попадались в архиве документы, написанные этим почерком, но по другим косвенным признакам датируемые более ранним периодом, чем время, когда создаются документы с почерком *A1*. Возможно, что тип *B1* должен быть основанием для датировки «не позднее конца 1960-х и начала 1970-х годов», однако, эта гипотеза нуждается в перепроверке и носит предварительный характер. В её пользу говорит также предположение, что потребительская ситуация с бумагой хорошего качества в 1950-х и 1960-х годах в СССР была хуже, чем в 1970-х и позднее. Свет на вопрос о типе почерка как основании для датировке текстов Р. Г. Назирова (в архиве чаще недатированных, чем датированных) должна пролить почерковедческая работа с дневниками, записи в которых имеют однозначную привязку к временной шкале. Заметим, однако, что мы не знаем достоверно, не переписывался ли дневник Р. Г. Назирова позднее с целью шлифовки литературной формы (помимо прочего о литературной форме дневника Р. Г. Назирова говорил в своём сообщении на конференции «Записные книжки писателей: факт — текст — э디션» С. С. Шаулов). Если такая работа автором проводилась, это обесценит почерковедческий аргумент на основе анализа дневниковых записей.

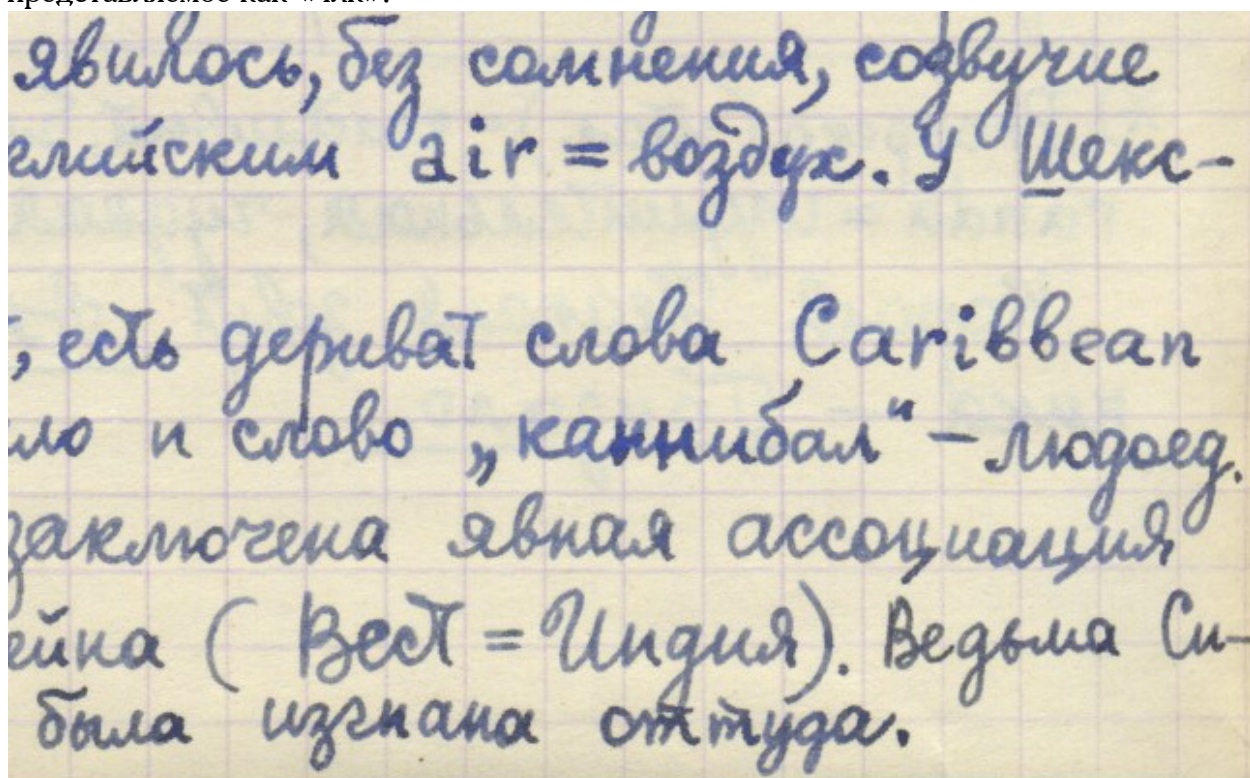
Наконец, тип почерка, безусловно, являющийся основанием для датировки вида «не позднее середины 1960-х годов», — это тип *B1*, который вполне можно назвать «ученическим»; им созданы наиболее ранние документы архива. На илл. 4 отражён текст, имеющий авторскую датировку «Весна 1954». *B1* отличают некоторая вытянутость (по сравнению с *A1*) по вертикали, характерная фигуристость, изобилие завитков, становящихся обязательными для прописных букв.



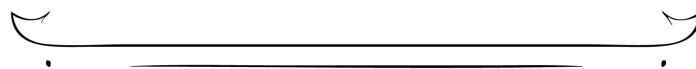
Илл. 4
(АРГН, оп. 4, д. 1, л. 01-24)

Кроме собственно почерковых особенностей тексты архива Р. Г. Назирова имеют и ряд других графических особенностей.

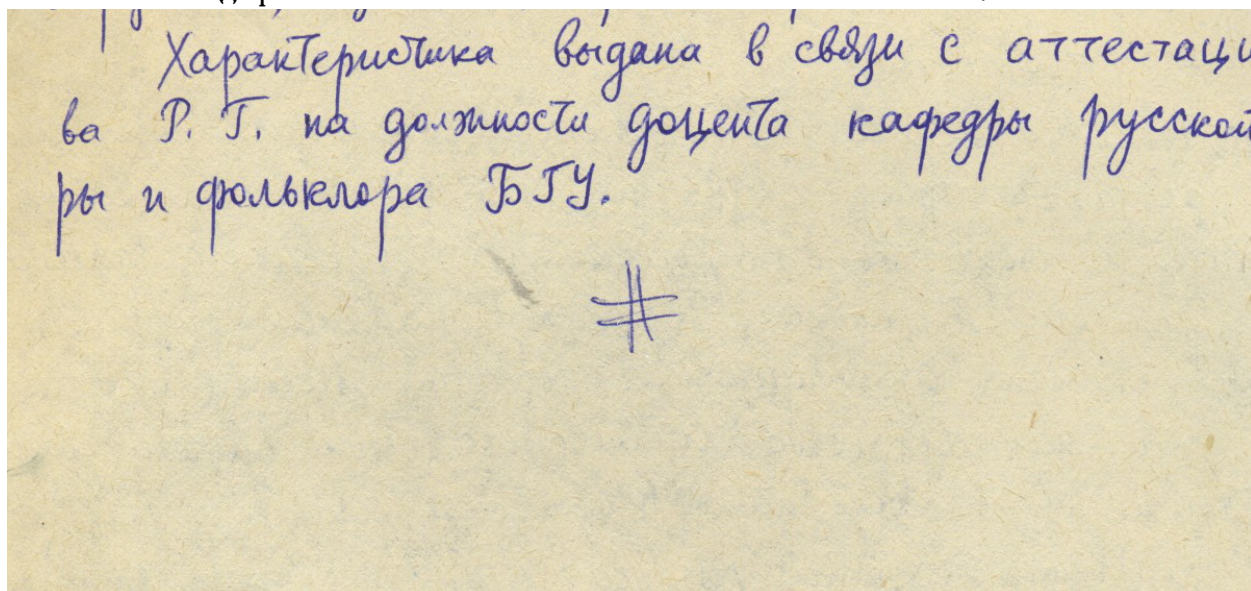
В рукописях оригинальных текстов и конспектах присутствует система сокращений, самым частотным среди которых является слово «человек», обычно представляемое как «члк».



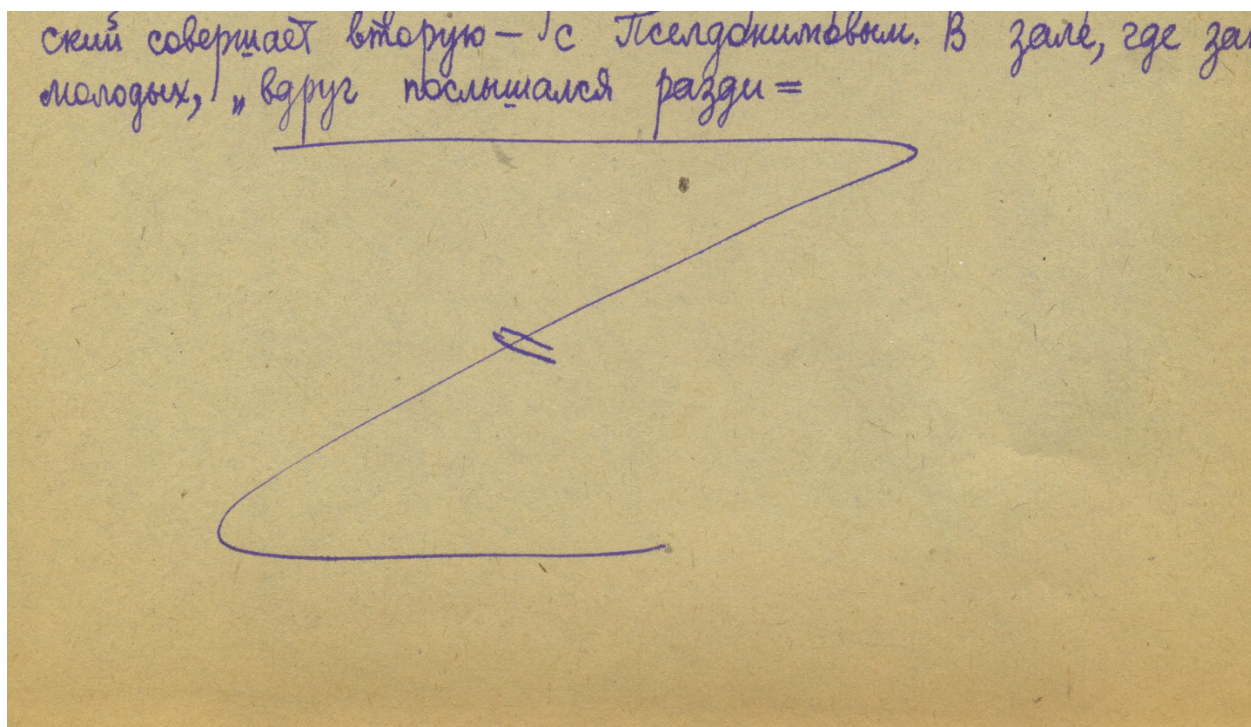
Илл. 5
(АРГН, оп. 2, д. 60, л. 1-20)



Знак дефиса регулярно (но не в 100 % документов) заменяется на знак «равно», по всей видимости, для снятия графической омонимии со знаком «тире». Однако это не касается знака «дефис» в функции обозначения переноса слова. На илл. 5 видно, как знак равно употреблён в одной и той же рукописи в разных функциях — как замена знака «дефис» и как обозначение эквивалентности значений.

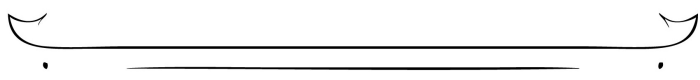


Илл. 6
(АРГН, оп. 1, д. 39, л. 67)



Илл. 6А
(АРГН, оп. 1, д. 18, л. 1-12)

Конец текста обозначается специальным знаком, напоминающим «решётку» (см. илл. 6) или восходящим к литере «Z» (илл. 6а).



Абзац (прежде всего, в текстах на листах формата А4, см. ниже) также имеет специальное обозначение, напоминающее букву «z» (см. илл. 8).

Особый сюжет представляет собой взаимоотношение Р. Г. Назирова со сводом «Правил русской орфографии и пунктуации» 1956-го года. Документы свидетельствуют, что в текстах, создаваемых для личного пользования, Р. Г. Назиров продолжает пользоваться некоторыми правилами, упразднёнными с утверждением свода 1956-го года. Среди таких «реликтовых» для графики Р. Г. Назирова правил введённое в 1942 году и отменённое в 1956 году обязательное употребление буквы «ё». Эту графему Р. Г. Назиров употребляет во всех случаях вплоть до 2000-х годов.

В своё время при публикации мы датировали рассказ «Разговор под звёздами»⁴ периодом «не позднее 1956 г.» на основании написания в машинописи слова «чорт», законным написанием которого после 1956-го года стало привычное нам «черт» или «чёрт». Теперь мы менее уверены в том, что такой архаизированный облик слова может служить основанием для датировки. Возможно, Р. Г. Назиров сохранял в рукописях более привычные ему написания даже после корректировки орфографических норм.

Записи Р. Г. Назирова по характеру носителя отчётливо делятся на три типа, количественные соотношения между которыми установить представляется затруднительным.

Во-первых, большая часть корпуса представляет собой *записи в ученических тетрадах*. Обычно собранные в одной тетради записи тематически связаны между собой. В случае, если тема в процессе раскрытия выходила за пределы объёма одной тетради, то могла продолжаться в следующей, а сами тетради объединялись в пачки и в последующем при описании архива были отнесены к категории 2) или 3). Однако несколько тетрадей могли помещаться и в папки категории 1), однако, в папках, скорее всего, объединялись с бумагами другого формата (в частности, с листами формата А4). Содержимое тетрадей тематически разнообразно, но в том случае, если речь идёт о научном векторе, почти всегда носит характер предварительных материалов, конспектов, набросков. Особняком стоят ведшиеся в тетрадах дневники, по форме и мысли претендующие на законченность.

Несмотря на предварительный характер записей в тетрадах в них можно обнаружить законченную графическую среду, воспроизводящую книжный формат вёрстки с иллюстрациями и шрифтовыми эффектами (илл. 7), среди которых излюбленные — подчёркивание и разрядка.

⁴Бельские просторы. 2011. № 11. С.25—27.

Казанский собор

В центре Москвы перед Земским двором находилась площадь под названием Пожар. В 1650 рядом, на углу Никольской, был построен Казанский собор. После этого Пожар был застелен новой мостовой из струганных гладких брёвен; она протянулась и дальше, до Лобного места, и получила название „Красный мост“, а позже — „Красная площадь“. Это последнее имя распространилось на всё пространство перед Кремлём; по краям этого пространства стояли два храма — памятника: Василий Блаженный, построенный Иваном IV в честь взятия Казани, и Казанский собор, к-рый строился на средства князя Дмитрия Пожарского.

Казанский
собор
в нач.
XVIII ве-
ка.



В Казанском соборе находилась особо чтимая святая Казанской Божией матери, особо чтимая, святая ополчения Минина и Пожарского, пронесённая на

Илл. 7
(АРГН, оп. 2, д. 45, л. 3-11)

Смех под пыткой

В канун крестьянской реформы 1861 года Ф. М. Достоевский в своих публицистических выступлениях выражал энтузиазм и надежду на прекрасное завтра России. В программе журнала «Время» (сентябрь 1860 г.) он писал: „Мы живём в эпоху в высшей степени замечательную и критическую.“ Новые идеи и потребности общества, „великий крестьянский вопрос“ — это лишь „признаки того огромного переворота, которому предстоит совершиться мирно и согласно во всём нашем отечестве... Этот переворот есть слитие образованности и её представителей с началом народным и приобщение всего великого русского народа ко всем элементам нашей текущей жизни.“ В России не должно быть враждолюбивых. „Характер нашей будущей деятельности должен быть в высшей степени общечеловеческий.“ Быть может, русская идея явится синтезом идей остальных народов Европы.¹⁾

В первом же номере «Времени» он вновь заявляет, что высшее сословие сливается с народом „легко, естественно, мирно, — главное: мирно“ — и это последнее внешнее предпосылка (крепостное право), уже уничтожается в наше время мудрым и благословенным царём. Почва, на которой всё сойдётся и примирится, есть всеобщее духовное примирение...“²⁾

Но этот оптимизм недолго владеет Достоевским. События опровергают его надежды. Вскоре после оглашения манифеста 19 февраля 1861 г. начинаются крестьянские бунты. Весной 1862 года в Петербурге происходят грандиозные пожары, наводящие ужас на Россию. В этот период редакция «Времени» подготавливает две статьи, имеющие целью защитить демократическую молодёжь от обвинений в поджигательстве: обе статьи цензура запрещает.

С пожарами совпадает подавление первых прокламаций. В связи с ними Достоевский делает весьма выразительный жест: он лично посещает Н. П. Чернышевского с просьбой повлиять на крайнее крыло революционного движения и предотвратить эксцессы. Этот шаг свидетельствует одновременно о политической наивности Достоевского и об его доверии к вождю революционеров.

1) Ф. М. Достоевский. Собр. соч., т. 13, М.-Л., 1930, стр. 497-500.

2) Там же, стр.

Тотальные идеологии суть
атерелигии. (См. Бахтин).
Соврем. тенденция к синтезу ре-
лигий противостоит исламскому
фундаментализму.
Регрессия утопий к националь-
ным мифологиям. Но возникла
утопия как протест гуманизма
против исторической реальности.
Мор и Кампанелла.
Прометей материализм суть бес-
сознательные Фаусты.
В XIX в. началась псевдорели-
гиозная организация мифов гума-
низма и Просвещения, подготов-
лявшая тотальные идеологии
(атерелигии).
Последний миф - демократия (но это
не значит, что нужно вернуться к тео-
кратии).

О мифах

Из Райнхарда Лаута
взять переписанные мифы
у Д-ра, а также поли-
тик. миф (открыл он, а
не Серен). Самое глав-
ное - контаминация мифов.
Эдип = Фауст - Иван (?)
Иуда = Фауст - Ставросин
Христос = Тамар - ки. Мом-
кин

Вид. Ив. «Основной миф в
романе «Бесы»».

Мифотворчество - явление соврем. общест-
венного сознания. Мир - ориентир по-
ведения, тапты, мир - суррогат миро-
воззрения.

Причина мифотворчества - климат
неуверенности.

Мифологическая имперсональность
Форт-ва (коллективное "мы"). Чув-
ство соприкосновения всему миру. Связь
героя со стихийн. силами природы,
возрождение героя от соприкосновения
с природн. силами, оборотничество.

Декаденты - это не столько поэты и ху-
дожники, сколько коллекционеры ост-
рых ощущений.

Мир модерна: сумасшедший врач (док-
тор = экспериментатор), красавица = шпи-
онка (мата Хари), нечеловеческий преступ-
ник, комплекс Золушки.

Идеи Просвещения - эквивалент пуританизма
и протестантской этики, дух капитализма. Со-
противление духу капитализма составляло
керб романтизма.

Потемизм породил зоофилию, культ предков -
некрофилию.

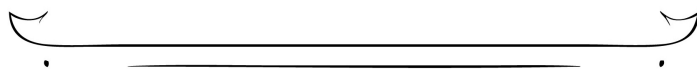
Тип мудреца (пророка) исторически насле-
дует культуру героя.

Спичая крас. АТ 410

Гл. упр., 1865, № 117, ч. 1.

Илл. 9
(АРГН, оп. 1, д. 47, л. 12)

Во-вторых, записи на листах формата А4. Материалы на таких носителях
чаще всего представляют собой тексты, работа над которыми, по всей видимости,



представлялась автору близкой к финальной стадии. Такие листы не помещались только в папки категории 1). Они могли быть сложены пополам и вложены в тетради из категории 2) или 3): см. илл. 8.

В-третьих, заметки на листах бумаги небольшого размера (с измерением одной стороны от ~3 см до ~25 см). Такого рода заметки могли служить необходимыми дополнениями к более полным текстам, набросками, позже реализовавшимся в структуре больших проектов, а могли так и остаться изолированными. Большинство таких записей содержат в себе исторические факты, реальные комментарии и определения терминов. Такие наброски также могут обнаружиться как в части фонда 1), так и 2), и 3) (см. илл. 9).

Мы уже высказывали идею⁵, что на начало 1970-х годов приходится смена предмета приложения основных творческих усилий Р. Г. Назирова, приведшая к значительному изменению в жанровом составе рукописного архива. Позволим себе процитировать наши соображения:

«И хотя появление художественного произведения Назирова в печати — случай редчайший, по всей видимости, будущий профессор Башкирского университета поначалу видел себя именно писателем. В архиве ученого сохранилось внушительное число рукописей с опытами в разных жанрах, от романа до лирического стихотворения <...>. В той мере, в какой эти рукописи можно датировать, они относятся к 1950—1960-м годам.

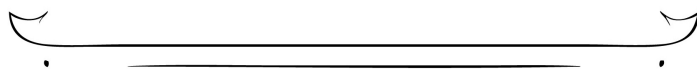
Это было время сравнительно невысокой научной активности Р. Назирова, когда им опубликовано всего четыре статьи. <...> С начала 1970-х годов Р. Назиров теряет интерес к творчеству и посвящает себя литературоведению. Об этом говорят и косвенные свидетельства современников, и растущий библиографический список ученого, и относящиеся к этому периоду архивные рукописи»⁶.

Действительно, при всём обилии сохранившихся рукописей 1960-х годов Р. Г. Назиров имеет весьма ограниченный перечень опубликованных литературоведческих работ этого времени⁷. Логично предположить, что основные силы он при этом тратит на тот жанровый формат, к которому относятся датированные 1950—1960-ми годами тексты. Это художественная проза. Но в 1970-х годах ситуация меняется. Архив демонстрирует особую значимость 1973-го года, к которому относятся материалы к монографии о романе «Бесы» (в эпистолярной Назиров говорит о ней как о законченной или почти законченной работе), рабочие материалы к спецкурсу о Достоевском и ещё целый ряд документов, свидетельствующих об изменении вектора творческой активности. Незадолго до

⁵В том числе печатно, последний раз здесь: *Орехов Б. В., Шаулов С. С.* О Ромэне Назирове // Вопросы литературы. 2012. № 4. С. 36—48.

⁶Там же. С. 38.

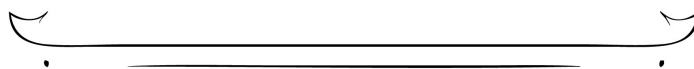
⁷См. библиографию в Избранная библиография работ Р. Г. Назирова (под ред. Б. В. Орехова) // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 2009. № 2 (42). С. 162—169, то же на сайте: http://nevmenandr.net/personalia/nazirov_biblio.pdf



смерти поэта и главного редактора уфимской газеты «Истоки» А. Филиппова в 2011 году нам удалось его проинтервьюировать, задав несколько ключевых вопросов о Назирове в 1960-е годы, когда Филиппов и Назиров были знакомы по литературному кружку, сложившемуся при газете «Ленинец» (сейчас — «Молодёжная газета»). Филиппов подтвердил, что в то время Назиров активно писал прозу и показывал ему свои опыты. В наибольшей степени ему запомнились те тексты, которые сюжетно опирались на биографии известных писателей. В самом деле, у Назирова есть такие повести (а также роман о Пушкине), но их датировка неизвестна. Не исключено, что Филиппов попал под влияние позднейшей литературоведческой репутации Назирова. По воспоминаниям Филиппова, Назиров позже отказался от сотрудничества с литературным кружком, полностью сосредоточившись на исследовании творчества Достоевского. На вопрос о том, когда это произошло, Филиппов назвал приблизительный ориентир, приходящийся на начало 1970-х. Таким образом, на один и тот же период приходится несколько свидетельств о важном смещении интересов Р. Г. Назирова — от художественных к научным. И если даже из под пера Р. Г. Назирова художественные тексты выходили и позднее, они имели иную функцию и гораздо теснее были связаны с его научными занятиями. Так, вероятно, более зрелого происхождения те самые повести о русской литературе, о которых вспомнил Филиппов, и большой роман о Пушкине.

Этот поворот остался не зафиксирован ни внешним наблюдением, ни дневниковыми записями (Р. Г. Назиров перестаёт вести дневник ранее), так что мы не можем сколько-нибудь обоснованно утверждать, какой психологический или идеологический фон за этим стоял. Однако сам поворот имел место, во многом сконфигурировав структуру архива, который в самом общем виде может быть разделён на две большие сообщающиеся части: *ранняя творческая* (стихи и проза) и *поздняя исследовательская* (научные труды и справочная литература). Хронологическая граница между ними пролегает приблизительно по 1972 или 1973 году.

В ряде случаев архив предоставляет возможности для изучения творческой истории назировских текстов. С формальной точки зрения путь, который проделывали художественные произведения или статьи, зафиксированные в разных вариантах, не различается. Насколько можно судить, первые наброски к будущим произведениям делаются в ученической тетради, затем перебегают на листах формата А4, а затем превращаются в машинопись. Каждый из этих трёх этапов может содержать несколько итераций. Например, повесть «Продавщица» и поэма (или цикл стихотворений) «Наташа Комлева» представлены в архиве в нескольких редакциях, записанных в тетрадях, при на одной из редакций «Наташи Комлевой» имеется, по всей видимости, относящаяся к номеру редакции помета: «13-я и последняя». Каждый из этих этапов, разумеется, представляет собой не механическое воспроизведение



однажды написанного текста, а творческую переработку, приводящую как к распространению, так и к сокращению. Количественно архив в наибольшей степени располагает результатами работы первого этапа (заметки и наброски в ученических тетрадах). Меньше всего машинописей, репрезентирующих финальную стадию работы.

С одной стороны, такой недостаток машинописей огорчает: мы располагаем незначительным числом воплощённых в тексте авторских произведений Р. Г. Назирова, доведённых до состояния, готового к публикации. С другой стороны, именно это обстоятельство избавляет нас от сложной (а в ряде случаев безнадёжной) работы по атрибуции этих текстов. Дело в том, что именно машинописи, в случае которых у нас нет возможности опереться на почерк как на критерий авторства, представляют для атрибуции наиболее значительные трудности.

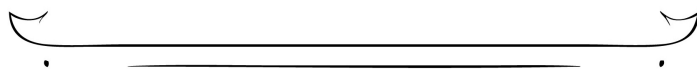
Теперь мы знаем, что помимо собственных сочинений Р. Г. Назиров имел обыкновение сохранять в своём архиве заинтересовавшие его курсовые и дипломные работы студентов (работы были как рукописные, так и машинописные), а также извлечения из машинописей чужих монографий и диссертаций. Если в архиве не сохранилось черновиков тех текстов, которые представлены в машинописном виде, то вопрос об их авторстве представляется трудноразрешимым. Иногда он может быть снят благодаря стилистическому критерию: особенности стиля Р. Г. Назирова чрезвычайно эффектны и индивидуальны. Однако добросовестный филолог не может счесть такой инструмент атрибуции исчерпывающим.

Излишне говорить, как велик соблазн опубликовать обнаруженный в архиве текст под именем Р. Г. Назирова, не установив доподлинно, действительно ли он принадлежит перу профессора Башкирского университета. Особенное впечатление производит история о том, как в посмертном 4-м томе «Избранных трудов» М. Л. Гаспарова была опубликована статья К. Д. Поливанова «Итальянский мотив одного “мандельштамовского” стихотворения Цветаевой» (на стр. 625—627), вышедшая до этого под изменённым заглавием в *Поливанов К. Д. Итальянский мотив одного “московского” стихотворения Цветаевой // Новое литературное обозрение. 1997. № 27. С. 271—273*. К. Д. Поливанов показывал черновик статьи М. Л. Гаспарову и текст остался в бумагах академика, а наследники-публикаторы не провели достаточно глубоких разысканий⁸.

Пока что с уверенностью можно сказать только об одном свойстве, которым обладают машинописи авторства Р. Г. Назирова (не все), но которым не обладают чужие машинописи: упомянутый выше знак «Z», ставившийся Р. Г. Назировым при наборе перед началом каждого абзаца вместо абзацного отступа.

Говоря об атрибуции необходимо упомянуть и о псевдонимах, к которым Р. Г. Назиров прибегал в своей газетной практике и художественном творчестве. Так

⁸<http://covenarius.livejournal.com/157752.html>



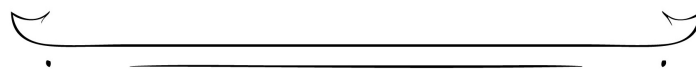
как проза Р. Г. Назирова достаточно редко попадала в печать, псевдонимы (среди них: Н. Романов, Н. Корд, Р. Незнамов, Николай Корин; перечень неполон) следует считать не столько социолитературным фактом, сколько фактом психологии творчества и структуры текста. Если в случае художественных текстов псевдонимы не затемняют факта авторства, так как по другим критериям обычно очевидно, кому принадлежит рассказ или повесть, то сложнее дело обстоит с опубликованными в газетах Уфы статьями. В пору особенно активной журналистской деятельности Назиров не всегда подписывал материалы своим именем в частности из-за негласного правила редакций не указывать на одной полосе одно и то же имя в качестве автора материала более одного раза. Это обстоятельство препятствует полноте представления о написанных для газет текстах Р. Г. Назирова.

Теперь затронем два прикладных аспекта текстологии.

Во-первых, следует сказать, что архив никогда не был сформирован и описан по правилам. Кроме описи имеющихся папок и пачек следовало бы тщательно пронумеровать каждый лист имеющихся рукописей. В своё время эта работа не была проведена и сейчас её в какой-то мере компенсирует оцифровка текстов. 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.

Такой способ отсылок уже применялся нами в «Назиревском сборнике» (2011).

Во-вторых, следует эксплицировать эдиционные принципы, которых мы будем придерживаться в этом журнале. Перед каждым публикатором стоит вопрос о степени допустимого вмешательства в исходный текст. Эта степень в первую очередь зависит от целей публикации. В одних случаях первоначальный текст выпускается после редакционной работы, не влияющей на содержательный аспект текста, но перерабатывающей его оформление (нумерация сносок, оформление ссылок на литературу в соответствии с современными требованиями, восстановление инициалов там, где автор их не поставил и т. д.). Такого рода публикации возможны тогда, когда формальный план считается неважным и текст максимально приближается к своему читателю, ради которого из текста убирается всё, что может отвлекать от содержательного наполнения. В других случаях формальный облик текста признаётся значимой величиной и не исправляется. Мы считаем себя сторонниками второго



подхода, несмотря на то, что чаще его исповедуют публикаторы художественных текстов, а Р. Г. Назиров для нас прежде всего учёный. Однако поскольку наше издание называется «Назировский архив», мы будем придерживаться стратегии архивной публикации, лишь в некоторых случаях позволяя себе исправлять явные описки.

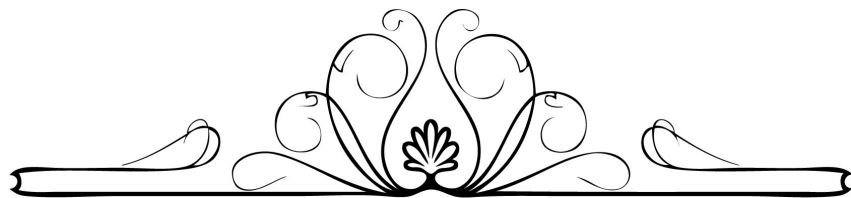


Рецензии

Борис Орехов
НИУ Высшая школа экономики

Рец. на: *Назиров Р. Г.*

О мифологии и литературе, или
Преодоление смерти. Статьи и
исследования разных лет. Уфа:
Уфимский полиграфкомбинат,
2010. — 408 с. — ISBN 978-5-
85051-515-7



Р. Г. Назиров незаслуженно мало известен в отечественном литературоведении. Возможно, это не настолько очевидно для достоевсковедения, специальной области, в которой его работы в целом известны: на них ссылаются, их цитируют. Не исключено также, что не так отчётливо видна малая известность Назирова в региональной литературоведческой среде, особенно в тех нестоличных университетах, которые имеют давние традиции научных контактов с Уфой: Самара, Екатеринбург, Магнитогорск, Ижевск. Можно прибавить также отдельных (крайне немногочисленных, как и всякие профессионалы высокого уровня) филологов широкого кругозора, знакомых с работами Назирова не в силу географических обстоятельств или специализации на творчестве Достоевского.

Однако эти локальные успехи не влияют на главное соображение: степень включённости трудов Назирова в научный оборот не соответствует масштабу его личности. По-настоящему оценить этого глубокого и своеобразного исследователя русской литературы ещё не удалось. Отчасти это связано с малой доступностью его работ, вышедших, главным образом, в провинциальных сборниках. Заботясь о том, чтобы наиболее важные его статьи были прочитаны, Назиров, как мы теперь знаем, специально посылал оттиски коллегам (см. публикацию дополнений к статье о Петербургской легенде в настоящем номере «Назирова архива»), что, впрочем, является принятой практикой, но в случае с Назировым дополненной удалённостью от столичной жизни.

Главной темой Назирова была история сюжетов. Первоначально она складывалась вокруг повествовательных текстов русской литературы, но постепенно углублялась и расширялась, захватывая в свою орбиту западноевропейскую традицию. В исследовании этой материи он закономерно пришел и к фольклорно-мифологическим истокам нарратива: мифу и ритуалу. Попыткой систематически представить его работы в этой области и стала рецензируемая книга, изданная посмертно. В неё вошли почти все статьи исследователя о мифологии и фольклоре¹. Конечно, книга не выполняет своей миссии ознакомления возможного читателя с текстами Назирова, потому что издана она всё же тиражом недостаточным даже для нашей бедной гуманитарной науки (300 экз.). Особенно явно эта недостаточность различима на фоне просветительского пафоса многих статей, вошедших в посмертный сборник. Стиль опубликованных текстов как бы призывает к широте аудитории, но в результате получается совсем иная прагматика. Винить в этом издателей, конечно, не стоит: наверняка они сделали что могли.

Книга состоит из трёх разделов, первый из которых, озаглавленный «Миф и литература», как раз включает в себя 21 исследование об архаических мотивах и их ритуальных истоках (далее мы будем говорить главным образом об этой части книги). Второй раздел под названием «Статьи о творчестве Ф. М. Достоевского» восполняет републикационные пробелы первого посмертного сборника Назирова², а третий, «Диссертация в виде научного доклада на соискание ученой степени доктора филологических наук», полностью соответствует своему названию и воспроизводит текст

¹Исключение составляет найденная и опубликованная нами в сотрудничестве с М. С. Рыбиной работа «Подлинный смысл Поликрата перстня» («Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке». 2010. № 4. С. 147—149). К этому же циклу примыкают черновые наброски, публиковавшиеся нами в Назиров Р. Г. <Из архива учёного> // Русское слово в Республике Башкортостан: Материалы региональной научно-теоретической конференции / отв. ред. О. П. Касимова. Уфа: РИЦ БашГУ, 2011. С. 210—217.

²Назирова Р. Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет: Сборник статей. — Уфа: РИО БашГУ, 2005.

автореферата, представленного Назировым на защите.

Из 25 напечатанных в книге текстов только 4 ранее не были опубликованы, и вся четвёрка вошла в первый, фольклорно-мифологический, раздел. К сожалению, публикаторы (редактором книги значится Р. Х. Якубова, а в редакционную коллегию входят Д. Г. Назирова, С. А. Салова, Г. А. Ахметова, С. С. Шаулов, Э. А. Евтушенко) не дают никаких текстологических комментариев к этим статьям, так что невозможно понять, в какой степени готовности они находились, существовали ли авторские редакции, пометы, каким образом при подготовке к печати принимались решения относительно авторских исправлений, если таковые имелись в рукописях (машинописях?). По причине того же редакторского молчания мы ничего не можем сказать ни о предположительной датировке этих статей, ни о том, почему они в отличие от остальных 16-ти не увидели свет при жизни автора (ещё одна статья была опубликована посмертно в сборнике «Фольклор народов России» в 2006 году).

Оставив эти вопросы за их неразрешимостью, обратимся к содержанию. Основной корпус книги составили статьи, в которых автор, отталкиваясь от какого-то известного сюжета или мотива (например, воплотившегося в пушкинских строках о качающемся во тьме хрустальном гробе), прослеживает его архаические истоки, реконструируя его подчас осложнённый многообразными ответвлениями исторический путь. Для своего повествования Назиров привлекает фольклорные, этнографические, естественнонаучные свидетельства, апеллирует к философии, истории, психологии и другим дисциплинам, в целом добиваясь впечатляющих результатов. Так, исследование, связывающее сюжет о запертом горе и шаманские практики, оставляет цепкую ассоциацию с захватывающим детективом, вскрывающим неочевидные закономерности, в итоге служащие ключом к истине.

Риторически статьи построены как череда примеров и иллюстраций, как бы накапливающих неотвратимость выводов. Отчасти такой метод изложения напоминает труды А. Н. Веселовского, одного из научных маяков Назирова. Хотя на деле подразумеваемый кумулятивный эффект срабатывает не всегда, набор «кейсов» заменяет собой аргументацию. Так, обосновывая семантическую связь коня (конской головы) и огня, Назиров задаётся вопросом: «Почему Зевс сразил молнией Фаэтона, злополучного ездока солнечной колесницы? <...> Но ведь на колеснице не было при этом не было самого Солнца. Значит, в представлении греков губительный жар происходил от огнедышащих коней» (с. 25) Логическая аргументация для мифа всё-таки недостаточна, в других случаях сам Назиров приводит множество примеров мифологического переноса по смежности, который мог иметь место и здесь, из чего следовало бы, что кони в этом сюжете никак специально не связаны с жаром солнца.

В книге много сильных утверждений, в случае каждого из которых при всей их категоричности автор оставляет читателю простор для толкований, уместность которого в исследовательском труде довольно спорна. Приведём пару примеров: «золотые яблоки — это приманка любви» (с. 16, выделено в источнике). Контекст не даёт ясности в том, идёт ли речь об универсальной функции мотива золотых яблок в культуре или только лишь о частном случае мифа об охотнице Атланте. К тому же на стр. 18 Назиров резюмирует функции яблока в мифологических сюжетах следующим образом: «Итак, яблоко — плод любви и вечной юности (бессмертия)». Приманка и плод, пожалуй, если не противоположные одна другой функции, то, как минимум, не тождественные, и их уравнивание требовало бы комментария. На стр. 40 мы опять встречаемся с не вполне ожидаемым выводом: «Хитрость есть порождение охоты» (выделено в источнике). Теперь уже не у кого уточнить, считает ли исследователь любую хитрость вырастающей из охоты или речь только о хитрости уловления горя. Если вторая трактовка не вызывает возражений, то с первой едва ли

можно согласиться. И так далее.

Отдельно нужно отметить особенное внимание, которое уделяет Назиров местному для него этнокультурному колориту, по всей видимости, неподдельно его интересовавшему: через всю книгу проходят ссылки на те или иные башкирские сюжеты, реалии, обряды. На стр. 19 упоминается башкирская сказка «Храбрый мальчик», на стр. 28 башкирское поверье, касающееся лошадей, на стр. 201 башкирская сказка «Золотая птичка» (почему-то в сноске к этому месту буква башкирского алфавита «К» заменена на латинскую «k»).

Как и в случае с литературоведческими трудами, работая с фольклорно-мифологическим материалом, Назиров предстаёт прежде всего как историк, а не как теоретик. Поэтому особенно ценны те пассажи, где он проговаривает свою методологию, эксплицирует инструментальные соображения, обнажающие исследовательские стратегии, как, например, высказанная на стр. 20 мысль о том, что заменяемость артефакта в сюжетах говорит о выраженности в данном сюжете не основной функции этого артефакта.

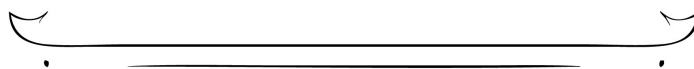
Спорить с ушедшим ученым дело неблагодарное, хотя и нужное с точки зрения истинности научного знания: не все положения в книге представлены доказательно. Возможно, это связано с первоначальным форматом текстов, позже собранных в этом томе, форматом статей в сборниках с заранее ограниченным объёмом. Так, на стр. 18 отвергается фрейдистская мотивировка одной из мифологических функций яблока: «Фрейд утверждал, что яблоко — эротический символ; оно символизирует женскую грудь. Это тоже наивное объяснение. Действительно, яблоко в культурной символике тесно связано с любовью и деторождением, но по иной причине». Однако ни из предыдущего, ни из последующего текста не ясно, на каком основании идея Фрейда лишается права на существование. В конце концов, возможна и двойная мотивировка функциональной нагрузки яблока, включающая в себя и фрейдистскую, и реконструированную Назировым материально-этнографическую.

Статья «Славянские легенды о зиждителях городов» самая лингвистическая в сборнике. Назиров несколько раз прибегает здесь к редкому для себя аргументу — этимологическому. К сожалению, не все историко-лингвистические догадки Назирова имеют под собой реалистическое основание. Если с мотивировкой происхождения названия Польши из *polska ziemia* 'земля полян', видимо, всё в порядке, то утверждение «корень “карк” представляет собой одно из возможных превращений корня “крак”» (с. 187) вряд ли справедливо (как раз наоборот, закрытый слог в **kark-* способен в южнославянских диалектах реализоваться как **krak-*, но сомнительно, что такие превращения могли происходить со звукоподражательным словом).

Но главные претензии к книге не концептуального плана, а редакторского и текстологического.

Вторая часть заглавия, «Преодоление смерти», объясняется в редакторском предисловии так: «В свое время Ромэном Гафановичем была задумана книга, в которой он хотел объединить статьи по мифологии под общим названием “Преодоление смерти”» (с. 5). Действительно, нам известны планы учёного собрать фольклорно-мифологические статьи под одной обложкой. В архиве есть несколько планов компоновки, и среди них развернутые, явным образом представляющие поздние этапы работы над замыслом книги³. Хронологический порядок статей в «О мифологии и литературе» ни одному из этих авторских замыслов не соответствует. Кроме того, заметок, предлагающих название «Преодоление смерти» нам неизвестно. Зато один из планов возможной книги снабжён другим вариантом заглавия: «Превращения сюжетов», что, кстати, значительно точнее отражает содержание статей первого раздела.

³См. подробнее в Назиров Р. Г. <Из архива учёного> // Русское слово в Республике Башкортостан: Материалы региональной научно-теоретической конференции / отв. ред. О. П. Касымова. Уфа: РИЦ БашГУ, 2011. С. 210—217.



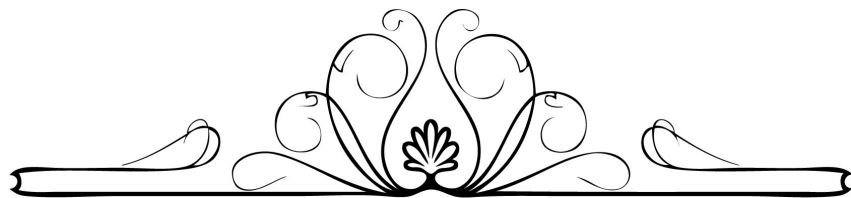
Однако даже если бы редакторы и были правы, то чуть менее, чем наполовину, книга не соответствует своему названию. Предположим, что «Преодоление смерти» — это авторское заглавие для статей о мифологии и фольклоре, но второй и третий раздел не связаны с ним даже ассоциативно. Хотя мы и знаем, что одна из последних исследовательских работ Назирова (в книге отсутствующая) была посвящена Достоевскому и проблеме смерти, подбор статей, дополняющих основной раздел, выглядит случайным. Ничто концептуальное не мешало поместить их в приложение. Аналогичен и статус автореферата докторской работы.

Как видно из наших кратких заметок, при подготовке книги почти полному забвению были приданы многие принципы традиционной текстологии. Но мы отказываемся верить, что такой подход к публикации был продиктован некомпетентностью издателей. Мы видим в этом не черты непрофессионализма, а понятное в данном случае отношение к наследию коллеги. Вероятно, редакторами тома оно воспринимается не филологически, а, так сказать, «утилитарно» — как собрание текстов-носителей некоторых исследовательских приёмов, догадок и идей, которые было бы полезно донести до специалистов и младшего поколения филологов. Первые, возможно, смогут учесть их в своей работе, а вторые — чему-то научиться. Однако нами такой подход разделён быть не может. Не потому что мы отрицаем ценность прозрений Назирова. Вовсе наоборот, нам они кажутся крайне важными и перспективными для многих областей гуманитарного знания, не ограничивающихся собственно литературоведением. Однако мы считаем, что тексты Назирова представляют не только интеллектуальную, но и культурную ценность, и с ними нужно обращаться соответственно.



Библиография

Дополнения к
библиографии работ
Р. Г. Назирова



Опубликованные труды Р. Г. Назирова

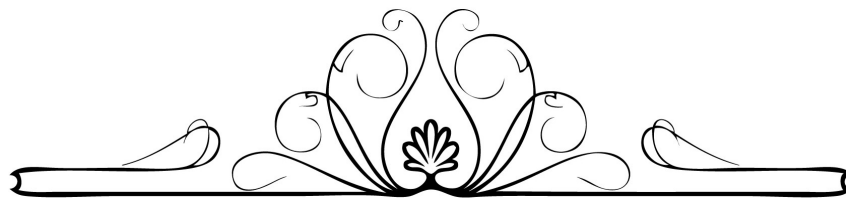
1. Назиров, Р. Г. Международные литературные сюжеты и типы: словарь-справочник [Текст] / Р. Г. Назиров. — Уфа: РИЦ БашГУ, 2012. — 206 с.
2. Назиров, Р. Г. Легенды о художниках : к постановке проблемы [Текст] // Нева. — 2012. — № 2. — С. 190—201 [предисловие М. Рыбиной].
3. Назиров, Р. Г. Герои раннего Гоголя [Текст] // Литературная классика: публикации, комментарии, отражения. Сборник научных трудов. Под ред. С. С. Шаулова. — Уфа: Издательство БГПУ, 2012. — С. 17—24. [предисловие и подготовка к публикации Б. В. Орехова, С. Шаулова].
4. Назиров, Р. Г. Фабула о колдуне-предателе [Текст] // Вопросы литературы. — 2012. — № 4. — С. 49—87. [публикация и вступительная статья Б. Орехова, С. Шаулова].
5. Назиров, Р. Г. Институтские рассказы [Текст] // Бельские просторы. — 2011. — № 11. — С. 9—27 [предисловие и подготовка к публикации Б. В. Орехова].

Опубликованные труды о Р. Г. Назирове

1. Жукова Ю. А. Р.Г. Назиров и его ученики — исследователи творчества Ф. М. Достоевского (обзор изданий, выпущенных достоевсковедами г. Уфы за 2011 и 2012 годы) [Текст] // Вестник ВЭГУ. 2013 №1. С. 204—210.
2. Орехов Б. В., Шаулов С. С. О Ромэне Назирове [Текст] // Вопросы литературы. — 2012. — № 4. — С. 36—48.



Диссертации,
защищенные
под руководством
Р. Г. Назирова



Выходные данные диссертаций установлены по электронному каталогу диссертаций Российской государственной библиотеки и могут означать как место защиты, так и место выполнения диссертационных работ. К примеру, диссертация С. С. Шаулова, выполненная в Уфе, в Башкирском государственном университете, была защищена в Магнитогорске.

1. Шишкина Е. В. Мотивы древнерусской литературы в творчестве Ф. М. Достоевского. Дисс. ... канд. филол. наук. 10.01.01. Башкирский государственный университет. Уфа, 1998. 194 с.
2. Камалова И. В. Изобразительность романа А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Дисс. ... канд. филол. наук. 10.01.01. Башкирский государственный университет. Уфа, 2000. 167 с.
3. Никольская Т. А. Жанровая система А. А. Бестужева-Марлинского. Дисс. ... канд. филол. наук. 10.01.01. Башкирский государственный университет. Уфа, 2002. 222 с.
4. Евтушенко Э. А. Мистический сюжет в творчестве Ф. М. Достоевского. Дисс. ... канд. филол. наук. 10.01.01. Башкирский государственный университет Уфа, 2002. 236 с.
5. Тупеев М. А. Идея почвы и образ Христа в русской литературе XIX века: А. П. Григорьев — Ф. И. Тютчев — Ф. М. Достоевский. Дисс. ... канд. филол. наук. Магнитогорский государственный университет. Магнитогорск, 2004. 226 с.
6. Шаулов С. С. Структура романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы»: диахронический аспект. Дисс. ... канд. филол. наук. Башкирский государственный университет. Уфа, 2004. 198 с.





Правила для авторов

Рукописи в машиночитаемом виде представляются в редакцию по электронной почте nevmenandr@gmail.com. Во избежание недоразумений авторам предварительно следует ознакомиться со статьёй о принципах и целях издания (2013 № 1) до того, как посылать текст на рассмотрение редакции. Непрофильные статьи приняты к публикации не будут.

Ссылки на литературу оформляются в виде постраничных сносок. Фамилия автора цитируемой работы выделяется курсивом. Между названием работы и местом издания, а также между годом издания и страницами тире не ставится.

Вместе с представляемым в редакцию текстом следует прислать и сведения об авторе, включающие фамилию, имя, отчество, аффилиацию.

Вопрос о публикации в журнале будет рассмотрен после внутриредакционного рецензирования.

Публикация в журнале бесплатная.



НАЗИРОВСКИЙ АРХИВ

Цена: 14 руб. 50 коп.