

своему логическому завершению. В этическом плане ее итог представляется совершенно ясным и может быть сформулирован в виде трех основных положений, вытекающих из всего текста повести, из сопоставления авторского плана с планом героя:

1. Невозможность отвлеченного рационалистического обоснования этики.
2. Невозможность жизни без этики.
3. Потребность новой этики, обоснованной не одним отвлеченным «разумом», но всей целостной «натурой» человека.

Что касается последнего положения, то в повести только намечен путь, по которому пойдут герои дальнейших романов Достоевского. Радикальный бунт, ведущий к неизменному поражению и к восстановлению чувства общечеловеческого единства, составляет содержание как «Преступления и наказания», так и «Братьев Карамазовых». Новая этика, к которой будет стремиться писатель на протяжении всего своего творчества, предполагает подчинение корыстного разума бескорыстно любящему сердцу или, в плане социальном, воссоединение «усиленно сознающей» личности с народом. Такое художественное решение составляет для нас величайшую ценность, является нравственным центром творчества великого романиста. И следует помнить, что фундаментом этого художественного решения, несмотря на всю свою противоречивость, послужила повесть «Записки из подполья».

¹ См. об этом статью И.З. Сермана в настоящем сборнике.

² Existentialism from Dostoevsky to Sartre, ed. by W. Kaufmann. N. Y., 1957. P. 14.

³ Kierkegaard S. (Victor Eremita). Enten-Eller d. I. Kjøbenhavn, 1878. S. 137.

⁴ Это не только психологическая, но и историческая правда: Наполеон, по свидетельству мемуаристов, в молодости пережил унижения, угрозу телесного наказания (в Бриеннской школе), насмешки окружающих, бедность, даже голод.

⁵ Помяловский Н.Г. Полное собрание сочинений. Т. I. М.; Л., 1935. С. 155.

⁶ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963. С. 69.

ДОСТОЕВСКОГО

Литературная наука давно прошла ту стадию, на которой прототипам придавалось чрезмерное, чуть ли не решающее значение при исследовании художественных произведений. Но было бы неверным совсем отказаться от изучения прототипов, если и понимать их не как первооснову образов, а как «толчок» к работе творческой фантазии и материал для свободной разработки образов. Особенно важно оно, когда речь идет о творчестве Достоевского: изучение его записных тетрадей и дефинитивных текстов показывает, что Достоевский при создании многих характеров в своих романах отправляется от действительных событий и реально существовавших лиц. Однако писатель очень далеко уходил от них. Насколько свободно он обращался с историями из жизни, мы пытались показать в статье «Герои романа „Идиот“ и их прототипы»¹, где было сформулировано и наше понимание условности термина «прототип» применительно к творчеству Достоевского.

В настоящей статье предпринимается попытка проследить разнообразие, сложность и противоречивость характеросложения у Достоевского на примере нескольких различных персонажей его романов.

1. Император-театрал

В одной из рабочих тетрадей Достоевского читаем: «*Сабуров* и Андриянова. Украл 300 000 без всякого чувства дворянской чести» (курсив Достоевского)². Шестью страницами далее одиноко стоит фамилия «Сабуров». В комментарии Г.М. Фридендер высказывает предположение: «Вероятно, имеется в виду Андрей Александрович Сабуров (1837 – 1916), статс-секретарь, впоследствии член Государственного совета»³. Однако к статс-секретарю Сабурову никакая Андриянова отношения не имела. Кстати, в опубликованной здесь же адресной книжке Достоевского за 1880 – 1881 гг. есть адрес статс-секретаря А.А. Сабурова и его жены: Достоевский был с ними знаком. Этот Сабуров не воровал, и запись сделана не о нем. Так о ком же? Самый известный из Сабуровых в XIX в. – это Андрей Иванович Сабуров (1797 – 1866), обер-гофмейстер и директор императорских театров, типичный «мышинный жербчик» в стиле

эпохи. Но он стал директором петербургских императорских театров только в 1858 г., когда уже умерла Елена Андреевна (1819 – 1857), знаменитая балерина, первая Жизель на русской сцене. Почему же у Достоевского Сабуров и Андриянова (собственно – Андреевна) поставлены рядом?

Достоевский сделал описку. Мы не говорим «ошибку», так как он правильно помнит факты, хотя и называет не то имя. Он спутал обер-гофмейстера Сабурова с его предшественником на посту директора императорских театров – с Гедеоновым. Это имя хорошо известно историкам русского театра. Александр Михайлович Гедеонов (1790 – 1867), казнокрад и игрок, личный друг генерала Дубельта, в течение 25 лет тиранил русских актеров, говорил им «ты», воровал деньги, предназначенные для театров, и ставлял двору и лично императору Николаю I, при посредстве министра двора князя Волконского, красивых актрис и балерин. Он сыграл самую зловещую роль в трагической судьбе Варвары Асенковой, блестящей водевильной актрисы, которая посмела отвергнуть благосклонность самодержца. Затравленная Гедеоновым и присными, она умерла двадцати четырех лет от роду. Именно А.М. Гедеонов вступил в связь с Еленой Андреевной еще в бытность ее ученицей театрального училища, а по выходе на сцену сделал ее своей «гражданской женой», как выразился Корней Чуковский.

Достоевский явно имеет в виду эту связь, продолжавшуюся до 1850 г., когда Гедеонов заменил Андреенову французской актрисой мадемуазель Мила. Последние годы Андреевной на сцене были безрадостны, ей даже не дали прощального бенефиса. Она умерла в Париже. Процитированную выше запись Достоевского следует, таким образом, понимать: «Гедеонов и Андреевна». Гедеонов был известен и как казнокрад. Очевидно, Достоевский записал цифру, слышанную им в устных рассказах. Вероятно, обрывки закулисных скандалов доходили до него. О них рассказывают многие мемуаристы. Жизнь императорских театров была в центре внимания общества.

Итак, Достоевский в записной тетради 1875 – 1876 гг. сделал запись о связи Гедеонова с Андреевной и о воровстве Гедеонова. Он держал эту историю в своей памяти более четверти века, хотя и спутал имена. Позволительно думать, что в более ранние годы он еще

лучше знал и помнил события из театральной жизни николаевского Петербурга.

Эти события отчасти отразились в его произведениях. В этом нет ничего удивительного. Н.А. Некрасов написал поэму об Асенковой, которую затем уничтожил, за исключением двух отрывков («Памяти Асенковой» и «Прекрасная партия»); он даже планировал драму о ее судьбе, в которой император был, по вполне понятным причинам, заменен генералом с княжеским титулом. Достоевский лишь затронул эту тему – «меценатство» императора и двора.

Мысль об этом возникает при рассмотрении образа князя Петра Валковского в романе «Униженные и оскорбленные». В IV части романа, в главе 6, рассказывается о визите князя к Наташе Ихменевои; князь предлагает ей отдаться под покровительство очень щедрого и влиятельного старичка – графа N, который принимает в ней большое участие и просит принять 10 тысяч рублей. Достоевский прямо говорит о князе Валковском: «Низкий и грубый, он не раз подслуживался графу N, сластолюбивому старику, в такого рода делах» (3, 405). Разумеется, Наташа отвергает гнусное предложение.

А в предыдущей главе описана неудавшаяся попытка старика Ихменева вызвать князя Валковского на дуэль. На письменный вызов князь ответил презрительным отказом, причем писал, что картель передана полиции, которая в состоянии принять «надлежащие меры». Ихменев, узнав, что его враг находится у графа N, бросается туда; швейцар его останавливает, старик бьет его палкой – и попадает в полицию. Далее следует любопытный пассаж:

«Доложили графу. Когда же случившийся тут князь объяснил сластолюбивому старичку, что этот самый Ихменев – отец той самой Натальи Николаевны (а князь не раз прислуживал графу по *этим делам*), то вельможный старичок только засмеялся и переменял гнев на милость: сделано было распоряжение отпустить Ихменева на все четыре стороны; но выпустили его только на третий день...» (3, 396).

В начале романа граф N имеет фамилию – «Наинский», он знатный родственник Валковского. Говорится о нем в романе до странности неопределенно, но постоянно подчеркиваются его могущество и сладострастие.

По нашему мнению, Достоевский в «Униженных и оскорбленных» делает осторожные намеки на отношения Николая I и его министра двора князя Волконского. На эту мысль наводит

сходное звучание фамилий и совпадение имен: князь Петр Валковский в романе – князь Петр Волконский в действительности.

Фельдмаршал П.М. Волконский (1776 – 1852) – министр двора и уделов, любимец Николая – в Петербурге был непопулярен: находили, что он слишком много воли дает Гедеонову. Император баловал Волконского, так как тот был его Лепорелло. Гедеонов был вульгарным поставщиком живого товара, а Волконский – изысканным устройтелем романов государя. П.А. Вяземский назвал его «Перекусихина нашего времени», намекая на специфические функции этой любимой камер-юнгферы Екатерины II. В романе Достоевского несколько раз подчеркнут аналогичный характер отношений князя Валковского с таинственным графом N.

В скандальной хронике 40-х годов есть история несостоявшейся дуэли, которая чрезвычайно похожа на эпизод в «Униженных и оскорбленных», процитированный нами выше. П.И. Юркевич рассказывает, как начальник репертуарной части Рафаил Зотов, поссорившись со своим покровителем Гедеоновым и оскорбленный им, дерзнул послать директору императорских театров вызов на дуэль. Гедеонов отвез вызов министру двора Волконскому, а тот показал картель как некий курьез государю. «Государь много смеялся этой истории, но как в ней преобладал всего больше комический элемент, то Николай Павлович, человек умный и в душе добрый, не захотел сделать несчастным долго служившего старика, и дело кончилось тем, что Зотов был уволен, без прошения и без пенсионера»⁴. Не правда ли, доброта императора прямо-таки бросается в глаза?

Но нас интересует не она, а картель Зотова и отношение высших сфер к ней. Гедеонов показал картель министру (предупредил полицию), министр показал курьезное письмо государю, тот «много смеялся»... Такое же отношение к вызову Ихменева мы видим в романе Достоевского. Только писатель убрал промежуточное звено – Гедеонова, точнее, не убрал, а как бы обобщил Гедеонова и Волконского в одном лице. Очевидно, история, рассказанная Юркевичем, была достаточно известна в Петербурге 40-х годов. Кстати, Достоевский был знаком и временами состоял в переписке с Владимиром Рафаиловичем Зотовым, сыном литератора и начальника репертуара Рафаила Зотова. Писатель мог узнать эту историю почти «из первых рук».

Если это так, то граф N или Наинский в «Униженных и оскорбленных» – зашифрованный Николай I, которого Достоевский в глубине души страстно ненавидел, а князь Валковский – это отчасти П.М. Волконский.

Но если для эпизода с вызовом писатель воспользовался историей картели Зотова, то для другого эпизода романа он привлек довольно неожиданный литературный материал. В исповеди князя Валковского Ивану Петровичу есть хвастливый рассказ о его давней связи с одной «сверхдобродетельной» светской дамой. Этот эпизод, как нами было показано ранее, является трансформацией взаимоотношений виконта де Вальмона и маркизы де Мертей из романа Шодерло де Лакло «Опасные связи»⁵.

Наконец, в истории дружбы и последующего процесса князя Валковского с Ихменевым, закончившегося отторжением Ихменевки в пользу князя, отразился в измененном виде сюжет «Дубровского». Драматическая ситуация любовников у Достоевского – детей тяжущихся Ихменева и Валковского – предварена в ситуации Маши Троекуровой и Владимира Дубровского. Конечно, злобный эксгибиционист Валковский весьма далек от примитивно грубого Троекурова. Но Ихменев многими чертами характера обязан старику Дубровскому.

Итак, «Опасные связи», «Дубровский», общеизвестные влияния Диккенса и Эжена Сю, а также анекдот эпохи о вызове Зотова, историческая фигура князя Волконского... Пестрая мозаика! Но Достоевский не зря любил повторять фразу Мольера: «Je prends mon bien où je le trouve». Показательно, что этой фразой драматург ответил на упреки в том, что в «Плутнях Скапена» что-то позаимствовал у Сирано де Бержерака. Само собой, Мольер не «обкрадывал» Сирано, как Шекспир не «обкрадывал» Марло или Грина. Впрочем, этот вопрос достаточно разработан. Нас интересует способ Достоевского – свободное сочетание взятых из жизни лиц и событий с заимствованными литературными мотивами (у Толстого, например, последние играют неизмеримо меньшую роль).

Такой же способ характеросложения мы находим и в ряде других произведений Достоевского. Литературные истоки многих образов не маскируются писателем, а подчеркиваются в целях лучшего понимания этих образов читателями: это «библиографические ключи» к образам, по выражению Л.П. Гроссмана. Подобные

указания служат экономии художественных средств и чрезвычайно динамизируют характеристику героев. Писатель вкладывает в уста болтливому старику Карамазову сравнение его истории с историей графа Моора и его сыновей, а в уста Ивана – фразу Каина из Библии, и перед нами возникает целый мир литературно-мифологических ассоциаций. Это имеет свои преимущества.

Способ характеристики героев через памятные литературные и мифологические образы развивался в творчестве Достоевского постепенно, с непрерывным усилением. Писатель использовал не только образы и темы религии и литературы, но и образы классической живописи (Гольбейн, Рафаэль, Лоррен). Оказывается, что некоторые образы живописи влияли на генезис отдельных героев Достоевского. Пример этого мы находим в романе «Преступление и наказание».

2. Мученичество святой Агаты

В научной литературе о Достоевском отмечалось, что возможным прототипом Авдотьи Романовны Раскольниковой послужила Авдотья Яковлевна Панаева, первая любовь писателя. По мнению М.С. Альтмана, совпадение имени героя с именем предполагаемого прототипа является весьма важным признаком. Кроме того, портрет Дуни в романе сильно напоминает внешность знаменитой красавицы Панаевой. Вполне возможно, что гордый и страстный характер этой выдающейся женщины дал материал для создания характера Дуни – но до известной степени.

Ибо многое в Дуне нельзя объяснить характером прототипа. Одна из главных черт Дуни – это чистота, «героическое целомудрие», если можно так выразиться. У Панаевой такого целомудрия не было. Различие этим не ограничивается. Позволительно предположить многосоставность образа Дуни. Но какой же еще материал привлек Достоевский?

Ключ к разгадке скрыт в тексте романа. «Знаете, мне всегда было жаль, – говорит Свидригайлов, – что судьба не дала родиться вашей сестре во втором или третьем столетии нашей эры <...> Она, без сомнения, была бы одна из тех, которые претерпели мученичество и, уже конечно бы, улыбалась, когда бы ей жгли грудь раскаленными щипцами» (6, 365).

Свидригайлов уверен, что в первые века христианства Дуня стала бы великомученицей. Это слово буквально употреблено в черновиках к роману:

«NB. Ему пришло между прочим в голову: как это он мог давеча, говоря с Раскольниковым, отзываться о Дунечке с настоящим восторженным пламенем, сравнивая ее с великомученицей первых веков и советуя брату ее беречь в Петербурге, – и в то же самое время знал наверно, что не далее как через час он собирается насиловать Дуню, растоптать всю эту божественную чистоту ногами и воспламениться сладострастием от этого же божественно-негодующего взгляда великомученицы»⁶.

Здесь мученичество ассоциируется с задуманным Свидригайловым насилием над Дуней, а сам он – с палачом. Образ не случаен, «Преступление и наказание» пронизано раннехристианскими ассоциациями. Почему же Свидригайлову вспомнились раскаленные щипцы? Деталь говорит о садизме Свидригайлова: в первые века христианства он сам бы жег щипцами тело Дуни. Но откуда все же они взялись, эти проклятые щипцы?

Достоевский видел их. Видел в буквальном смысле – на картине Себастьяно дель Пьомбо «Мученичество святой Агаты» в галерее Питти. Он был во Флоренции в 1862 г. и осматривал галереи, думается, гораздо внимательнее, чем полагал его высокомерно-нисходительный биограф Н.Н. Страхов. Во всяком случае, картину Себастьяно дель Пьомбо он запомнил. Это большое полотно, написанное в 1520 г., представляет собой сцену пытки. Обнаженный и как бы распятый торс святой Агаты напрягся, и двое палачей с обеих сторон подносят громадные щипцы к ее груди. Агата смотрит не на исполнителей, а на сидящего перед ней распорядителя казни в роскошном одеянии. Этот чернобородый красавец впился взглядом в ее лицо. Взор святой выражает превосходство и скорбное негодование; контраст между пронзительным драматизмом сцены и спокойствием Агаты производит впечатление сверхъестественной духовной силы святой. В то же время ее чувственная красота в сочетании с болезненным интересом главного мучителя придают картине специфический второй смысл.

Для понимания картины нужно обратиться к житию святой. В греко-православной церкви ее называют Агафией, она принадлежит к числу общехристианских святых, но особенно чтится католиками,

главным образом на Сицилии, так как претерпела муку в Катании, «в гонение Деция» (умерла от пыток 5 февраля 251 г.). Это была дочь богатых и знатных родителей, которую пытался возвратить к язычеству римский наместник Квинтиан. Житие говорит о том, что он был поражен ее красотой. История его попыток возвратить Агату к язычеству изрядно смахивает на соблазнение: он поместил ее в веселый дом богатой язычницы Афродисии (имя символично), чтобы склонить к радостям жизни. После неудачи всех искушений он предал ее пыткам, носившим явно садистский характер. Агата сохранила свою стойкость и веру; конец ее сопровождается чудесами.

Свидригайлов, который сначала пытался соблазнить Дуню, а затем силой овладеть ею, повторяет схему поведения легендарного Квинтиана. В черновике Достоевского говорится о «божественно-негодующем взгляде великомученицы», воспламеняющем сладострастие Свидригайлова: это картинная деталь из садистской сцены Себастьяно дель Пьомбо. Достоевский использовал схему жития, усиленную впечатлением от флорентийской картины, как он использовал житие Марии Египетской при создании образа Сони Мармеладовой. Из легенды об Агате проистекает и героическое целомудрие Дуни Раскольниковой.

Вероятно, создание Дуни – сложный акт сочетания внешнего облика и отчасти характера А.Я. Панаевой с легендарным образом святой Агаты, каким увидел его писатель на картине в палаццо Питти. Такое сочетание – в духе Достоевского. В целом ряде случаев (Фома Опискин, князь Мышкин, Настасья Филипповна, Иван Карамазов) Достоевский строит образ на парадоксальном сочетании реального прототипа и житейской ситуации с литературным или легендарным образом, символизирующим определенную идею (Гартюф, Христос, Мария Магдалина, Каин). В «Преступлении и наказании» давно известна одна великомученица – Соня, намекающая на Марию Египетскую. Второй – несостоявшейся – можно считать Дуню.

3. Портрет генерала

В письме к Майкову от 20 марта (2 апреля) 1868 г. Достоевский сказал о романе «Идиот»: «Многие вещицы в конце 1-й части взяты с

натуры, а некоторые характеры – просто портреты, н. п. генерал Иволгин, Коля» (П., II, 103). Это свидетельство писателя заставляет нас с особым вниманием отнестись к названным лицам романа «Идиот». Нельзя ли наметить некоторые пути к расшифровке их прототипов?

Генерал Иволгин – это яркий социальный тип, старый повеса и гомерический враль, словно сошедший со страниц повестей натуральной школы. С большим юмором Достоевский воссоздал стиль его речи, в какой-то мере предвосхитив в ней приемы «потока сознания». Особенно характерны для генерала его рассказы о войне 1812 года, о его дружбе с Наполеоном и т. п. Отправляясь от четко заявленной самим Достоевским «портретности» этого образа, попытаемся решить: не было ли в окружении писателя рассказчиков такого типа?

Одного такого рассказчика нам удалось найти. Им был Федор Лаврентьевич Холчинский (или Халчинский), дед известной мемуаристки Е.А. Штакеншнейдер. Прежде всего установим, мог ли знать его Достоевский. Елена Штакеншнейдер не запомнила, когда в их доме появился великий писатель. «Помню только, что бывал он почти каждую субботу, когда принимали мы внизу, т. е. до 1861 г., и в 1861 г., когда гостиная была уже наверху, в бывшей детской»,⁷ – сообщает она. А дед ее Ф.Л. Холчинский умер 26 декабря 1860 г. (7 января 1861 г.). Видимо, Достоевский появился в доме архитектора Штакеншнейдера вскоре после возвращения в Петербург, уже в 1860 г., и в течение определенного времени (полгода? больше?) мог часто видеть и слышать Федора Лаврентьевича. А это была запоминающаяся фигура.

Украинец по происхождению, крупный чиновник в отставке, Холчинский славился как несравненный рассказчик. Вот как говорит о нем Е.А. Штакеншнейдер в своем известном дневнике:

«Дедушка очень умный и много видел и слышал на своем веку. Был в Париже, при графе Маркове, в 1808 г.; был в Яссах при главной квартире в 1829 г. Он рассказывает очень занимательно...»⁸.

«И он никогда не повторяется. И как он сведущ и умен! Сколько видел на веку своем и сколько пережил!»⁹.

Трогательное восхищение мемуаристки своим дедушкой не заставит нас закрыть глаза на тот факт, что он никогда не служил при знаменитом графе А.И. Моркове (написание Марков неверно); тот

был русским послом во Франции в 1801 – 1803 гг. (отозван по просьбе консула Бонапарта), а юный Холчинский в 1803 г. только поступил на службу и состоял при русском посольстве в Париже в 1807 – 1809 гг., т. е. при ничтожном Толстом и при пышном Куракине. Граф Морков был личностью полулегендарной, героем анекдотов и создателем популярных афоризмов. Но Холчинский не имел никакого отношения к Моркову, и его рассказы о службе при графе – старческая конфабуляция, вымысел увлеченного рассказчика.

Служил он в основном в министерстве иностранных дел, затем в придворном ведомстве, а с 1843 г. – в министерстве финансов, куда его перетянул товарищ министра Ф.П. Вронченко, земляк и однокашник по Московскому университету. Холчинский стал управляющим Государственным заемным банком и в 1853 г. (к 50-летнему юбилею службы) получил чин тайного советника и Владимира 2-й степени. Новый министр Княжевич закрыл заемный банк, и Холчинский был в отставке, когда в доме Штакеншнейдеров появился Достоевский. Отметим, что по своему чину Холчинский был «статским генералом».

Но этого мнимого генерала всегда увлекала «настоящая» война и в особенности – фигура Наполеона. Еще в молодости он перевел с немецкого книгу «Наполеон Бонапарте и французский народ» (СПб., 1806) и с французского – сочинение генерала Жомини «Рассуждение о великих военных действиях, или Критическое и сравнительное описание Фридриха и Наполеона» (в 8 частях, СПб., 1809 – 1811). Жизненный путь Холчинского от архивного юноши до управляющего банком нигде не пересекался с дорогами бранной славы. Это был типичный для николаевской эпохи романтик войны, воинственный обыватель, в мечтах своих влияющий на судьбы царств. На старости лет этот человек с его претензией на участие в истории должен был выглядеть несколько комичным. Нам кажется, острый взор Достоевского улавливал эту комическую сторону необыкновенных историй Федора Лаврентьевича, ускользавшую от внимания любящей внучки.

Наше сближение Ардалиона Александровича Иволгина из «Идиота» с Ф.Л. Холчинским является, конечно, лишь предположением. Но мы знаем, что Достоевский часто бывал в доме Штакеншнейдеров и мог знать старого рассказчика военных приключений. Рядом с генералом Иволгиным в письме к Майкову

назван и еще один «персонаж-портрет» – Коля Иволгин. Так вот, у дедушки Холчинского был внук, брат мемуаристки, – Коля Штакеншнейдер, любознательный и живой подросток, друживший с Всеволодом Крестовским, тогда еще студентом, как в романе «Идиот» Коля Иволгин дружит с Ипполитом Терентьевым. По нашему мнению, Ф.Л. Холчинский и его внук Н.А. Штакеншнейдер – прототипы генерала Иволгина и его сына Коли Иволгина.

Конечно, Достоевский сильно преувеличил, говоря о портретности этих персонажей. Образ генерала по-своему трагичен: смешной и жалкий старик оказывается величествен в своем оскорбленном отцовском чувстве. Вдохновенный враль, рассказы которого как бы пародируют «вульгарный» романтизм (воскресший солдат, заговорившая серая пристяжная, служба камер-пажом у Наполеона в Кремле), генерал Иволгин чище и нравственнее своих расчетливых и приличных старших детей. Юмор Достоевского в изображении генерала окрашен несомненной симпатией. Генерал – это «трагический отец», а это была одна из любимейших тем Достоевского, связанная с огромной литературной традицией (ближе всего – «Отец Горио» и «Станционный смотритель»). Таким образом, слова Достоевского о портретности этого образа не следует понимать буквально. Писатель хотел сказать Майкову, что этот образ в существенных чертах характера близок к реальному прототипу – возможно, к Ф.Л. Холчинскому. Но писатель по-своему отобрал и сгустил черты реального лица; гиперболизировал его страсть к рассказыванию удивительных историй, дополнил его нравственный облик старческой клептоманией и даже наделил соержанкой.

Но не в этом главное отличие художественного образа от прототипа. Суть в нарастающем трагическом конфликте смешного генерала с окружением и собственной семьей; его лганье – бессознательный вызов фарисейской морали, требующей от старости внешнего приличия, как будто любовь к старым родителям – это награда за примерное поведение. Неблагодарность детей – тема, уходящая во мрак веков: ведь задолго до Шекспира об этом говорилось в Библии. Достоевский строил свои образы так, что они одновременно напоминают нам нечто каждодневное и весьма прозаическое, но в самом прозаическом – и нечто древнее, «вечное», высоко обобщенное.

Сочетание житейского факта с традиционной темой или символом – это лишь одна из ранних стадий работы Достоевского над образом. После нее начинается «самостоятельная» жизнь характера, который иногда успеваеt прожить в черновиках Достоевского пять-шесть различных биографий (например, Ставрогин). Этот процесс завершается рождением уже вполне оригинального характера: не смесь Кушелева-Безбородко с Иисусом Христом, а князь Мышкин; не монтаж генерала Холчинского с библейским пьяным Ноем, а генерал Иволгин. Решающую роль в оформлении характера играет выработка фабулы и отношений персонажа внутри романа – к миру, к Богу, к другим персонажам. Именно этот процесс выработки внутривидовых отношений и запечатлен в записных тетрадях Достоевского.

Тем не менее в первооснове крупных характеров его творчества всегда лежит один главный прием – соединение житейски наблюдаемого с «вечным», традиционным, или, выражаясь несколько резко, – синтез скандала и символа.

4. Генезис Рогожина

Социальный облик Рогожина во многом предопределен русской литературной традицией. Ведь в русской литературе были не только «аршинники» и «надувалы» из комедии «Ревизор», не только самодуры Островского («здраву моему не препятствуй!»). Во-первых, русская литература знала и образы «героических купцов» (у Полевого, С.Т. Аксакова и др.). Во-вторых, уже в ту эпоху возникла тема деградации купеческих династий, например у Ивана Панаева («Внук русского миллионера»). Эти «кутящие третьи поколения» стали одной из популярных тем русского реализма, вплоть до Мамина-Сибиряка и А.М. Горького. Шаблонный образ толстобрюхого бородача, комически-невежественного русского купца вовсе не является единственным типом в исторической действительности и в литературе.

История являет нам примеры совершенно иных купцов. Назовем хотя бы знаменитого откупщика и промышленника Василия Кокорева, который дал Курочкину и Степанову те 6000 рублей, на которые была основана «Искра»; славного мецената и книгоиздателя Кузьму Солдатенкова, происходившего из крепостных, но уже в 1855

г. купившего у Нарышкина Кунцево, которым за полтора года до этого владел один из братьев царицы Натальи Кирилловны; наконец, нужно ли много рассказывать о Павле Михайловиче Третьякове?

Однако апология крупной буржуазии вовсе не входит в наши намерения. Просто нам представляется необходимым предварительное замечание о появлении новых типов русских купцов в жизни и в литературе.

Не случайно появление в печати статьи, в которой предпринимается реальная попытка наметить пути обнаружения истоков образа Рогожина. Мы имеем в виду «Москву Достоевского» Г. Федорова¹⁰. Опираясь на признанный факт, что прототип матери Рогожина – это тетка писателя, московская купчиха Александра Федоровна Куманина, урожденная Нечаева, и довольно убедительно доказывая, что дом Рогожина в романе «Идиот» – это бывший дом Куманиных в Москве, Г. Федоров делает следующий шаг: он выдвигает предположение, что прототипом Рогожина мог быть Константин Константинович Куманин, дальний родственник писателя.

Не пытаясь решить этот спорный вопрос, отметим только, что образ Рогожина давно ассоциировался с Москвой, а не с Петербургом. Ведь фамилия «Рогожин» является производной от слова «Рогожа», так в московском просторечии называлось Рогожское кладбище в Москве – фактически формальная старообрядческая церковь. Не случайно отец Рогожина в романе считает старую веру более правильной, хотя и ходит в православную церковь. Вообще предположение о том, что Куманины явились основой изображения купеческой семьи в «Идиоте», не содержит в себе ничего спорного: более того, оно давно принято литературной наукой. Вполне возможно, что семейная драма К.К. Куманина, описанная Г. Федоровым, в какой-то мере повлияла на развитие образа Рогожина.

Иным критикам может показаться странным патриархальный купеческий дом, в котором старый хозяин, окруженный раскольниками и скопцами, повесил копию с картины Ганса Гольбейна. Этим критикам можно напомнить, что сам Достоевский 4 апреля 1864 г. выступал на литературном утреннике в доме Василия Кокорева на Маросейке; этот купец и финансист был старообрядцем, но имел абонемент в опере и коллекцию картин старых мастеров.

Может быть, в «Идиоте» отразились и впечатления Достоевского от московского дома Кокорева.

Один из действительных истоков образа Рогожина мы находим в записках А.П. Милюкова, близкого приятеля Достоевского¹¹. До отдельного издания эти записки печатались в журналах «Время» и «Эпоха», т. е. проходили через руки Достоевского. Один из рассказов Милюкова представляется особенно любопытным. Ввиду того что записки эти мало известны, позволим себе привести этот рассказ лишь с небольшими сокращениями:

«В то время, когда князь Юсупов угощал аристократическую Москву своими обедами и крепостным спектаклем, фабрикант К... удивил коммерческую Москву небывалым умением спускать миллионы. Отец этого блудного сына был настоящим патриархом всех московских гарпагонов. В городе говорили, что в начале своей коммерческой деятельности он торговал рукавицами на Балчуге, потом завел фабрики, открыл большие обороты и в несколько лет терпением и скупостию нажил более десяти миллионов. Скредность его была баснословная. Рассказывали, между прочим, что он пробил окно в нижнем этаже своего дома прямо против уличного фонаря, чтобы не жечь свечи и пользоваться в конторе даровым освещением <...>. И во все долгие годы своих торговых занятий К... ни разу не выплатил денег без того, чтобы не удержать и не оттянуть у получателя, под различными благовидными и неблагоприятными предлогами, хоть гривну, хоть копейку.

По смерти чудака огромное состояние его перешло к единственному сыну <...>. Все воспитание этого молодого человека ограничилось тем, что его научили кое-как читать, писать и выкладывать на счетах. Не позволялось ему ни выходить из дому, ни заводить знакомств; о развлечениях и удовольствиях не было и речи. Говорили, что однажды отец беспощадно его высек и несколько дней продержал на хлебе и воде в пустом амбаре за то, что он как-то осмелился сходить с прикащиком в театр. И вот в один прекрасный день этот загнанный и забитый юноша <...> сделался полновластным хозяином двенадцати или тринадцати миллионов. Разумеется, вышло то, чего и следовало ожидать: он закружился в толпе импровизированных приятелей, цыганок и танцовщиц; полилось шампанское, загремели песельники, явились тройки и рысаки – и

через три года москвичи прочли в Ведомостях, что купец К... за неплатеж гильдейского капитала выписывается в мещане».

Эта история отнюдь не повседневна, но типична в самом точном смысле этого слова. При сравнении этого рассказа с первыми главами «Идиота» не остается сомнений, что Достоевский прямо использовал эту историю. Семен Парфенович Рогожин, купец-миллионер, «не то что за десять тысяч, а за десять целковых на тот свет сживывал». Сам Парфен о своем отце говорит: «У нас, у родителя, попробуй-ка в балет сходить, – одна расправа – убьет!» Отец не дал Рогожину никакого образования, только использовал его как приказчика по своим торговым делам. После ужасной провинности Парфена с бриллиантовыми подвесками для Настасьи Филипповны отец целый час «поучает» взрослого сына калиновым посохом: в записках Милюкова фабрикант высек сына за посещение театра. Кстати, и в романе Достоевского сохранилась эта деталь – тайное посещение Парфеном Большого театра, где в ложе бенуара сияет его королева.

Получив наследство, Рогожин «закружился в толпе импровизированных приятелей», если говорить слогом Милюкова. В романе сохранены все атрибуты разгула «сорвавшегося с цепи» купеческого сына: тройки с колокольчиками в конце 1-й части, «ужасная оргия в Екатерингофском вокзале», музыка, цыганки и шампанское.

Считать ли рассказ Милюкова литературным или реальным истоком образа Рогожина? Записки документальны, ни о каком «художественном» воздействии их на Достоевского не может быть и речи. Не исключено, что романист мог знать эту историю и из других источников.

Но, как уже говорилось выше, при создании своего Рогожина писатель испытал влияние определенной литературной традиции. Несомненно, он не мог пройти мимо уроков А.Н. Островского. В славянофильский период творчества «Колумба Замоскворечья» зрители увидели великодушных купцов, эти «широкие русские натуры», способные на широкий жест и внезапное благодеяние. Таков Гордей Торцов из комедии «Бедность не порок». Именно в этой комедии сюжетный прием «внезапной перемены решения» вызвал столько нареканий на Островского. Этот прием характерен для Достоевского. В частности, и в романе «Идиот» мы находим

великолепную сцену между Рогожиным и Мышкиным, когда первый «уступает» своему побратиму Настасью Филипповну. Эта сцена прямо восходит к финалу комедии «Бедность не порок». Сравним тексты:

«Разлюляев (*подходит к Мите и ударяет его по плечу*). Митя!.. Для приятеля... все жертвую... Сам любил, а для тебя... жертвую. Давай руку. (*Ударяет по руке*). Одно слово... бери, значит, жертвую для тебя... Для друга ничего не жаль! Вот как у нас, коли на то пошло! (*Утирается полой и целует Митю*)».

«Он поднял руки, крепко обнял князя и, задыхаясь, проговорил:

– Так бери же ее, коли судьба! Твоя! Уступаю!.. Помни Рогожина!»

Отметим, однако, что Достоевский тут же опровергает характерологию Островского, рисуя еще одну «перемену решения», уже совершенно чуждую каких бы то ни было следов славянофильской идеализации русского народного характера (покушение Рогожина на князя Мышкина).

О традиционности социального типа купца-расточителя говорят и другие примеры. Например, у Лескова в романе «Некуда» (1864) выведен купец-раскольник, у которого сын убежал с француженкой. Однако особенно интересной нам представляется переключка тем и образов «Идиота» с поэзией Н.А. Некрасова. Так, написанный в 1855 году «Секрет (опыт современной баллады)» рисует алчного нувориша, перед смертью открывающего сыновьям секрет своего преступного обогащения. У смертного одра еще живого отца два брата начинают яростную борьбу из-за наследных богатств. Мотив спора о наследстве введен в рассказ Рогожина о смерти отца и алчности брата, срезавшего золотые кисти с погребального покрывала (первая глава романа «Идиот»).

Еще интереснее «Убогая и нарядная» (1857), где Некрасов дал типическую биографию залетевшей в Петербург французской лоретки:

Твой рассказ о купце надрывал
Нам сердца: по натуре бурлацкой,
Он то ноги твои целовал,
То хлестал тебя плетью казацкой.
Но, по счастью, этот дикарь,

Слабоватый умом и сердечком,
Принялся за французский букварь,
Чтоб с тобой обменяться словечком...

Подобно купцу Некрасова, Рогожин избивает Настасью Филипповну, а затем на коленях вымаливает прощение; он начинает читать книги, пытаясь восполнить ужасающие пробелы своего образования и найти какой-то общий язык с Настасьей Филипповной (правда, она заставляет его читать не французский букварь, а «Русскую историю» Соловьева).

В безумном, повышенно-страстном чувстве Рогожина к героине романа нет ничего неправдоподобного. Русское общество тех лет видело не менее поразительный случай, когда огромные деньги на красавицу-содержанку тратил знаменитый купец, миллионер Солодовников, который был скопцом. Об этом можно прочесть хотя бы в судебных речах такого достоверного свидетеля, как А.Ф. Кони, друга Толстого, Достоевского и Некрасова. Кстати, в окружении Рогожина и особенно его отца скопцы (часто занимавшиеся в Петербурге ростовщицеством) играют заметную роль. Нет ли здесь, ко всему прочему, и какого-то скрытого намека на таинственные «любовные увлечения» Николая Назаровича Солодовникова?¹²

Одним словом, социальная характерность образа Рогожина не вызывает у нас никаких сомнений. И в то же время образ этот производит ошеломляющее впечатление. Мы чувствуем, что Рогожин необычен, исключителен, почти фантастичен. В большой мере этому впечатлению способствует романтическая исключительность его страсти – не просто сила чувства, а его болезненный характер. Такая страсть, доходящая до некрофилии, напоминает «Мученицу» Шарля Бодлера с ее изысканно-кровавой эротикой. Одна деталь в черновиках «Идиота» навевает еще более неожиданные ассоциации: «Рог. Как я подошел колоть (к рассвету) она не спала. Черный глаз смотрит. Я и кольнул изо всей силы»¹³. Этот один черный глаз, глядящий на убийцу, – деталь из новеллы Мериме «Кармен». В самом деле, Рогожин второй части романа «Идиот» уже перестает быть похож на купца, а далее и вовсе начинает переходить в тип романтического разбойника. В нем подчеркивается в то же время раскольничья одержимость,

беспредельная сила цельной природы, вся изливающаяся в смертельную любовь к Настасье Филипповне.

Все собственно «купеческое» постепенно исчезает в Рогожине, и тогда в нем начинает проступать образ-предшественник, романтический разбойник и чернокнижник Мурин из «Хозяйки». В образе Рогожина нарастают черты своеобразного «демонизма». Вот теперь этот образ становится загадочным, таинственным.

Тайну этого образа нам открывают черновики «Идиота». В одном из ранних вариантов первый Идиот говорил своему брату: «Или властвовать тирански, или умереть за всех на кресте – вот что только и можно по-моему, по моей натуре, а так, просто износиться я не хочу»¹⁴. В романе нет такого сочетания крайностей в одном герое: эти крайности разделены в лицах князя Мышкина и Рогожина. Но не случайно эти антагонисты – самые близкие друг другу люди.

Как известно, действие романа «Идиот» начинается в вагоне поезда. Эта провиденциальная встреча двух главных героев планировалась Достоевским еще на стадии «Пра-Идиота». В шестом плане из числа восьми, выделенных издателем и комментатором черновиков П.Н. Сакулиным, Идиот возвращается из Швейцарии и в вагоне поезда впервые знакомится с сыном Дяди. Сам Идиот шестого плана – это побочный или непризнанный сын Дяди от первого брака. Таким образом, в вагоне поезда по первоначальному замыслу Достоевского происходила первая встреча двух братьев¹⁵. В романе князь Мышкин и Рогожин, не будучи родственниками, связаны таинственным взаимным тяготением, своего рода мистическим братством, которое лишь «узаконивается» в символическом обряде братания. Для Достоевского это мистическое братство субъективно объяснялось генезисом двух центральных образов из одного, но как понять эту тайную связь, не выходя за пределы логики самого романа?

Вспомним о христоподобии князя Мышкина. Уже много раз цитировалась трижды повторяющаяся в черновиках запись: «Князь Христос». Напомним наше сравнение Рогожина с разбойником, сделанное выше. Сюжет «Идиота» в значительной мере связан с евангельской легендой о Христе и разбойнике. Христос был распят вместе с двумя разбойниками. Один из них хулил Христа даже на кресте, а другой уверовал в него и сказал: «Помяни меня, господи, когда придешь во царствие свое». Иисус ответил: «Аминь, глаголю

тебе, днесь со мною будешь в раю» (Лука, XXIII). Мораль в том, что самый последний преступник и злодей может быть спасен верой, на крайней ступени греха можно найти шанс вечного блаженства, и разбойник несравненно ближе к богу, чем «гуманный», но уклоняющийся от ответственности Понтий Пилат.

Однако сама по себе евангельская легенда еще мало что объясняет. Достоевский черпает не из Евангелия, а из русской литературной традиции. Мистическое братство Христа и разбойника положено в основу сюжета поэмы Федора Глинки «Таинственная капля» (опубликована в 1861 г.). Этот мотив братства Глинка почерпнул из апокрифической легенды, заметно нарушающей канон: именно поэтому поэма «Таинственная капля» столь набожного и давно уж верноподданного Глинки много лет не могла быть напечатана, распространялась в копиях, читалась автором в литературных салонах. Согласно апокрифическому сюжету, использованному Глинкой, во время бегства в Египет богоматерь одною каплею своего молока спасла умирающего ребенка. Он вырос, стал грешником, даже разбойником, был приговорен к смертной казни и в свой последний час оказался распят рядом с Христом. Апокриф объясняет обращение евангельского разбойника тем, что он и Христос – молочные братья. Нет сомнений, что Достоевский знал поэму «Таинственная капля».

Купец Мазурин, убийца ювелира Калмыкова (1867), в психологическом отношении не является прототипом Рогожина. Из судебных отчетов по делу Мазурина Достоевский извлек потрясающие детали: американская клеенка и склянки с ждановской жидкостью придают жестокую убедительность прославленной финальной сцене «Идиота». Но все детали и подлинны скандалы, взятые Достоевским из действительной жизни, подчинены развитой системе евангельски-романтических аллюзий.

Рогожин выглядит в романе разбойником, в котором разыгрывается внутренняя драма веры и неверия. Он стремится «властвовать тирански» над Настасьей Филипповной, и полное обладание становится уничтожением. Но преступление, по парадоксальной логике романтического христианства Достоевского, есть последний порог перед спасением. Рогожин, придя за князем Мышкиным после убийства, тем самым признает его правоту и прибегает к помощи его бесконечной любви. Это и есть обращение

Рогожина, это – победа «Князя Христа», но она куплена такой страшной ценой, что сам князь Мышкин этой своей победы не выдерживает.

Таким образом, окончательно образ Рогожина сложился лишь в процессе создания романа, когда в мозгу писателя уже выработался двойной сюжет «Идиота», представляющий собой фантастико-философское перенесение мифа в современный писателю мир. Без этого двойного сюжета нельзя понять ни роман в целом, ни его героев. Этот сюжет не есть просто «модернизация» мифа, а его пересмотр: ведь Христос, сошедший с ума от боли, – что может быть страшнее для христианина? Подобное использование религиозных легенд было свойственно и Некрасову (легенда о Кудеяре). Оно вовсе не означает отказа от реализма, оно означает внедрение высокой философской символики в реализм. Для Достоевского в принципе равнозначны Евангелие, апокрифы, «Дон-Кихот» Сервантеса, «Фауст» Гете, «Хождение богородицы по мукам» и байроновский «Каин».

Фигура Рогожина порождена русской социальной действительностью, связана с традициями реалистической прозы, но не может быть до конца понята вне системы евангельски-романтических аллюзий, которая пунктирно обозначает скрытый символический сюжет. В символическом сюжете Рогожин не купец, а раскаявшийся на кресте евангельский разбойник.

Очень важным нам представляется тот факт, что эта система аллюзий дается Достоевским очень осторожно, большей частью в виде намеков, и символика его ненавязчива. Достоевский в своих романах отнюдь не проповедует; его «скрытые мифы» представляют собой поэтический второй план, а не философскую теорию.

Судя по черновикам его романов, а также по остаточным проявлениям процесса сюжетосложения в дефинитивных текстах, именно впечатления действительности, текущая история нравов, скандалы и выразительные социальные типы являются истоком всего творческого процесса Достоевского. Однако происходящая затем философская символизация сюжетов и человеческих типов перестраивает почти всегда первоначальный сюжет и требует новых реалий, которые зачастую подыскиваются писателем уже в ходе написания романа. В творческом процессе Достоевского чередуются различные фазы, одни из которых находят полное соответствие в

художественной практике его современников, а другие резко отличаются от этой практики. Мощная традиция христианского романтизма, характеризующаяся в России именами А.И. Одоевского, Н.П. Огарева, Ф.Н. Глинки, Н.И. Греча, отчасти Гоголя («Портрет») и Ф.И. Тютчева, продолжала развиваться в недрах реалистического метода Достоевского, и знаменитая поэма «Двенадцать» Блока позволяет нам говорить о плодотворности этой традиции.

¹ Назиров Р.Г. Герои романа «Идиот» и их прототипы // Русская литература. 1970. № 2. С. 114 – 122.

² Литературное наследство. Т. 83. М., 1971. С. 380.

³ Там же. С. 481.

⁴ Юркевич П.И. Воспоминания старожила // Исторический вестник. 1882. № 10. С. 172.

⁵ Назиров Р.Г. Трагедийное начало в романе «Униженные и оскорбленные» // Филологические науки. 1965. № 4. С. 35 – 36.

⁶ Достоевский Ф.М. Преступление и наказание. М., 1970. С. 555 (Лит. памятники).

⁷ Штакеншнейдер Е.А. Дневник и записки. М.; Л., 1934. С. 455.

⁸ Там же. С. 65.

⁹ Там же. С. 135.

¹⁰ Федоров Г. Москва Достоевского // Литературная газета. 1971. 20 октября. № 43. С. 7.

¹¹ Милуков А.П. Доброе старое время. Очерки былого. СПб., 1872. С. 98 – 99.

¹² Кони А.Ф. Избранные произведения. Т. 1. М., 1959 (речь «По делу о расхищении имущества умершего Николая Солодовникова»).

¹³ Из архива Достоевского. «Идиот». Неизданные материалы. М.; Л., 1931. С. 167.

¹⁴ Там же. С. 54.

¹⁵ Там же. С. 230.

1974

К ВОПРОСУ О ПРОТОТИПЕ СТАВРОГИНА

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

В 20-е годы большой резонанс имела гипотеза Л.П. Гроссмана: прототип Ставрогина – Михаил Бакунин. Тогда же В. Лейкина