

### III

Р. Г. Назиров

## ПРОБЛЕМА ЧИТАТЕЛЯ В ТВОРЧЕСКОМ СОЗНАНИИ ДОСТОЕВСКОГО

### 1

В 30-х годах прошлого века в тульском сельце Даровое барские дети расписывались красками, убирали головы гусиными перьями и представляли дикарей. Россия тогда зачитывалась Купером. Столь же литературна была другая игра братьев Достоевских — в Робинзона на необитаемом острове. Изобретателем этих игр, вождем краснокожих и Робинзоном был Федор Достоевский.

Каждый писатель проходит в детстве стадию страстного чтения книг. За нею следует переход — время игры, инсценировки прочитанного и устных рассказов. Пересказ книг украшается собственными добавлениями, затем прочтенное все более потесняется сочиненным; вместо пересказов начинаются рассказы о якобы реально случившемся с самим рассказчиком или его близкими — возникают мистификации. Такое развитие характерно для многих писателей. Пушкин, Гоголь, Тургенев не только до начала сознательного творчества, но и далее, параллельно с ним, были замечательными устными рассказчиками, порою мистификаторами. Литературная мистификация — продолжение игровой стадии.

В детстве Достоевский «играл сюжеты» прочитанных книг, позже декламировал стихи и даже целые страницы из «Мертвых душ» наизусть. В Инженерном училище он руководил чтением немногочисленных друзей, рекомендуя им то Шекспира, то Гофмана, то Де Квинси. В феврале 1841 г. он прочел друзьям сцены из своих незавершенных драм «Мария Стюарт» и «Борис Годунов». Но это единственный случай: бесспорно, что молодой Достоевский обычно ни с кем не делился замыслами (в частности, «Бедных людей»), никому не читал своих произведений и никого не допускал к рукописям.

Игровая стадия протекала у него своеобразно. Прогулки с Шидловским были заполнены вдохновенными беседами о литературе, религии, Христе; в училище Достоевского звали мистиком; на ночь он обкладывался записками с просьбой не принять летаргический сон за смерть и не хоронить его ранее трех дней. Но все это — *литература*: готическая мистика, романтический «экклезиастизм»<sup>1</sup> с его монастырями, таинственными мона-

<sup>1</sup> О роли христианской легенды в романтизме и о влиянии декабристского романтического христианства на Достоевского см.: Фридлиндер Г. М. Поэтика русского реализма. Л., 1971, с. 119—121.

хами и, наконец, популярнейшим сюжетом о заживо погребенном. Эти подростки жили в «готическом» замке, по которому бродил призрак задушенного императора. Достоевский играл — только слишком серьезно, так что игра въелась в кожу, стала жизненной ролью. Этот романтический эстетизм останется у него надолго: «Жить — значит сделать художественное произведение из себя», — заявит он в фельетоне «С.-Петербургских ведомостей» от 27 апреля 1847 г.

В беседах с офицером А. И. Савельевым Достоевский излагал суждения о литературе и впечатления от жизни, выражал «глубокое негодование на некоторых начальников, грабивших и возмущающих солдат».<sup>2</sup> Позднее среди петрашевцев П. П. Семенов заметит, что Достоевский «мог увлекаться чувствами негодования и даже злобою при виде насилия, совершаемого над униженными и оскорбленными ... Только в минуты таких порывов Достоевский был способен выйти на площадь с красным знаменем».<sup>3</sup> Оба говорят: «негодование».

К. Трутовский вспоминает: «Долго говорил со мною об искусстве и литературе, указывал на сочинения, которые советовал прочесть... Яснее всего сохранилось у меня в памяти то, что он говорил о произведениях Гоголя. Он просто открывал мне глаза и объяснял глубину и значение произведений Гоголя».<sup>4</sup> Аналогичные свидетельства находим у многих других мемуаристов.

После успеха «Бедных людей» Достоевского захватила жажда первенства. Но молодые скептики из кружка Белинского дали ему чувствительный отпор. Уйдя (по многим причинам) из этого кружка, он постоянно искал среду, где мог бы пропагандировать свои взгляды. «Федор Михайлович очень любил общество, или, лучше сказать, собрание молодежи, жаждущей какого-нибудь умственного развития, но в особенности он любил такое общество, где чувствовал себя как бы на кафедре, с которой мог проповедовать», — вспоминает Яновский. От него же узнаем, что М. М. Достоевский, Я. П. Бутков и особенно А. Н. Плещеев «получали от Федора Михайловича темы для работ и даже целые конспекты для повестей». «Он везде составлял свой кружок и в этом кружке любил вести беседу своим особенным шепотком»<sup>5</sup> — беседу о политике и литературе.

Ап. Майков в известном письме к Висковатову дал портрет проповедующего Достоевского: в ночной рубашке с раскрытым воротом, «как умирающий Сократ перед друзьями», он убеждал Майкова присоединиться к дуровскому кружку.

<sup>2</sup> Савельев А. И. Воспоминания о Ф. М. Достоевском. — В кн.: Достоевский в воспоминаниях современников, т. 1. М., 1964, с. 103.

<sup>3</sup> Семенов-Тянь-Шанский П. П. Из «Мемуаров». — В кн.: Достоевский в воспоминаниях современников, т. 1, с. 211.

<sup>4</sup> Трутовский К. А. Воспоминания о Ф. М. Достоевском. — В кн.: Достоевский в воспоминаниях современников, т. 1, с. 107.

<sup>5</sup> Яновский С. Д. Воспоминания о Ф. М. Достоевском. — В кн.: Достоевский в воспоминаниях современников, т. 1, с. 166, 167, 169.

Мистификации, художественные розыгрыши — не в духе Достоевского. Литературные детские игры, бытовое переживание готических сюжетов, декламации, рассказы о любимых книгах и их глубокий литературоведческий анализ — вот его школа самовоспитания. Он не был до писательства устным рассказчиком — он был ранним литературоведом. Это говорит о неслыханной целеустремленности рано определившегося писателя. Такую подготовку можно было бы считать весьма рационалистической, если бы с ней не сочеталось политическое «негодование» и бытовое проигрывание литературных ролей.

В «Бедных людях», объективно выступая против гоголевского подхода к маленькому человеку, Достоевский во многом следовал стилю Гоголя, однако уже здесь сменил установленную Гоголем точку зрения. Не поняв значения этого «коперниковского переворота»,<sup>6</sup> Белинский принял автора под свое знамя. После «Бедных людей» Достоевский никуда не сворачивал: просто почувствовал крылья и стал меньше следовать программе натуральной школы. Но его романизация эпических приемов Гоголя, сосредоточенность на измученном сознании, строящем вокруг себя иллюзорный мир мечты или безумия, его трансформация тематики и фабулистки Гоголя неожиданно для него натолкнулись на ледяное непонимание современников.

Тяжело переживая неудачу, Достоевский бродил по улицам и разговаривал сам с собой, пугая прохожих: проверял на слух диалоги новых повестей. У Петрашевского он подробно рассказывал «Неточку Незванову» — полнее, чем она будет напечатана. Он проверял создаваемую вещь на будущих читателях, чего ранее не делал; сменил тактику творческого процесса. Провал «Двойника» и «Хозяйки» с небывалой остротой поставил перед ним проблему читателя. Всякому писателю приходится решать эту проблему, но для Достоевского будет характерна исключительная ее осознанность.

## 2

Когда живописец пишет картину, он предвидит, что происходит с ее целостностью при введении какой-либо формы или краски, а также то, что может внушить картина в оконченном виде. Восприятие художником предмета формируется в ходе самого творческого процесса.

То же самое — в литературном творчестве. Романист пишет, бессознательно читая возникающий текст: одновременно с формированием идеи он редактирует ее, комментирует, колеблется, вносит оговорки и дополнения. Писатель в ходе творческого процесса сам является «представителем» читательской массы. «Заданность» восприятия, стремление предугадать его эффект — элемент самой

<sup>6</sup> Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972, с. 82.

творческой работы».<sup>7</sup> «Каждый писатель в каждый момент своего труда — первый свой читатель... Восприятие входит существеннейшим элементом во всякий творческий процесс».<sup>8</sup>

Однако читательская самопроверка автора в процессе писания неизбежно расходится с общим восприятием, как оно складывается у широкой аудитории после публикации произведения. Если писатель — абсолютно «типичный» представитель читательской массы, то художественное произведение не состоится. Структура произведения принципиально отлична от структуры восприятия: опорой для их корреляции служат ранее «утвержденные» массовым восприятием структуры, которые нарушает, но на которые «ссылается» любой новатор.

Достоевский уже в 1840-е годы обнаружил, что одной лишь самопроверки в ходе творческого процесса ему недостаточно, ибо он склонен увлекаться, субъективно доверяя репрезентативности своего читательского вкуса. Его вкус к сентиментальности, марлинизму и философски усложненному готицизму («Хозяйка») не был актуален для русского читателя тех лет. И Достоевский уже знал за собой неожиданные провалы, резкие расхождения с массовой рецепцией. С конца 1840-х годов он стал проверять воздействие возникающих произведений путем их устного рассказывания: у петрашевцев рассказывал «Неточку», товарищу на эшафоте — замысел нового романа, Врангелю в Семипалатинске — будущий «Дядюшкин сон» (причем сам играл дядюшку). После Сибири он много рассказывал о каторге: кажется, в 1860 г. еще показывал друзьям следы от кандалов на ногах. В 1863 г. он письменно изложил Страхову план «Игрока», в 1865 г. матери и сестрам Корвин-Круковским рассказал историю барина, растлившего малолетнюю девочку и т. д. Он постоянно разговаривал сам с собой: эта была важная стадия творческого процесса. Так Достоевский выработывал верный тон.

Для проверки типовой реакции ему служила и журнальная публикация. Как правило, Гончаров и Тургенев сдавали в редакции готовые и законченные рукописи романов (единственное исключение — «Сон Обломова»). У Достоевского в момент выхода первой части романа вторая еще дописывалась, а третьей не было и в помине; существовал лишь общий план, который мог измениться. По выходе очередной книжки журнала он жадно ловил читательские отзывы, проверяя возникающее восприятие: резкие расхождения с «читательским кодом» порой вызывали разрыв в публикации романа, опоздание автора с очередными частями, смену плана. Читательское восприятие прямо влияло на ход его работы.

<sup>7</sup> Мейлах Б. С. Художественное восприятие как научная проблема. — В кн.: Художественное восприятие. Л., 1971, с. 11.

<sup>8</sup> Фортунатов Н. М. Творческий процесс и читательское восприятие. — В кн.: Содружество наук и тайны творчества. М., 1968, с. 194.

Как показано Б. С. Мейлахом,<sup>9</sup> Достоевский высоко ценил свои «идеи» — художественные концепции, понимаемые в единстве идеологического и эстетического аспектов, но «дрожал» за исполнение — за доступность «авторского кода» читателю. В «идеях» он был уверен, но как принудить русского читателя, уже избалованного гениями и привыкшего к блеску их стиля, вникнуть в эти «идеи», углубиться в самую суть его шероховатых романов?

Ответ был найден не сразу: нужно сделать самую трудность увлекательной. Смолоду Достоевский зачитывался готическим романом и генетически с ним связанными романами В. Скотта, Диккенса, Бальзака, увлекался более поздним авантурным романом, а в Семипалатинске читал солдатам переводы сенсационных романов, поражаясь тому, с каким сочувствием затаивали дыхание эти простые люди, слушая о злосчастиях чуждых им виконтов и маркиз. В «Униженных и оскорбленных» он разрабатывает свой авантурный сюжет, но в этом романе он совершил ошибку, совместив сентиментального героя с рассказчиком. Иван Петрович — развитие Мечтателя прежних повестей — не выдержал сравнения с героями новой русской литературы. Книга имела успех, но Добролюбов причудливо похвалил ее, поставив «ниже эстетической критики».

Отказавшись затем от сентиментального героя-рассказчика, Достоевский постепенно нашел нового героя — озлобленного романтика. Первым таким героем явился «подпольный» философ. Идея стала доминантой характера, а эстетическая жизненная позиция героя (некогда позиция самого Достоевского) — роком его личной драмы. Достоевский воспринял из готической традиции поэтику тайны, мотив преследования, прием ретардации. Но его авантурный сюжет призван служить для загадывания философских загадок. Он избрал *приключения* идей, сместил сюжетную тайну авантурного романа: тайной стали не происхождение героя (только в «Униженных и оскорбленных» тайна происхождения еще играет некоторую роль, но без традиционного узнавания), не личность убийцы, а мотивы преступления. Причем мотивы эти оказались необычными. Тайной убийства стала роковая идея. Она остается загадочной даже тогда, когда сам преступник излагает причины преступления, даже тогда, когда роман прочитан. «Вечная» проблема остается нерешенной, отливается в «вечный» сюжет.

Внутри него писатель по-новому развивает принцип неожиданности, имеющий важный смысл. В «Статьях по типологии культуры» свои соображения об этом высказал Ю. М. Лотман. Отметив известное положение, что в романах Достоевского легко вычлениются две противонаправленные сферы — область бытового действия и мир идеологических конфликтов, что первая область вновь расчлениется на сферу детективно-криминального

<sup>9</sup> Мейлах Б. С. Талант писателя и процессы творчества. Л., 1969, с. 189—304 (глава «Проблема управления своим талантом. Достоевский»).

сюжета и мир повседневных событий, которые развиваются по «логике скандалов», Ю. М. Лотман говорит, что события бытового ряда следуют у Достоевского в соответствии с «законом наименьшей вероятности». У читателя есть «шкала ожиданий», сложенная из его житейского и литературного опыта: в тексте Достоевского наименее ожидаемое читателем оказывается единственно возможным для автора. Исследователь делает важное примечание: «Вообще герои Достоевского систематически совершают поступки, выпадающие из заданных констант их характеров и имеющие „странный“, немотивированный вид».<sup>10</sup>

Наблюдения Ю. М. Лотмана отличаются большой точностью. Сходные наблюдения были проделаны несколько ранее автором этих строк, писавшим об универсальном значении парадокса в творчестве Достоевского, о парадоксальности важнейших характеров, о парадоксальной реакции, преобладающей в поведении его героев: «... в критические моменты они поступают совершенно неожиданным образом, как бы вопреки здравому смыслу».<sup>11</sup> Нам кажется, что наблюдения и отчасти выводы Ю. М. Лотмана соприкасаются с нашими.

Парадоксальность характеров намечалась уже в раннем творчестве Достоевского, но начиная с «Мертвого дома» стала у него всеобщей закономерностью. Принцип неожиданности («закон наименьшей вероятности») и принцип парадоксальной реакции героев развились в романах 1860-х годов. Эти принципы очень важны: Достоевский все время мешает читателю «предвидеть» ход сюжета. В воздухе романа пахнет трагедией, но мы не знаем, останется ли герой в живых или погибнет. Читатель захвачен этими «дешевыми» приемами (такowymi считал их, например, Тургенев). При повторном чтении эта сюжетная занимательность мало волнует, как и в обычном детективе. Но это Достоевскому уже не важно: он заготовил второй план, трагическую мистерию идей, в которую читатель не успел проникнуть, захваченный первым чтением.<sup>12</sup> Продуманность такого построения, такая «глубоко

<sup>10</sup> Лотман Ю. М. Статьи по типологии культуры. Тарту, 1973, с. 30.

<sup>11</sup> Назиров Р. Г. Достоевский и романтизм. — В кн.: Проблемы теории и истории литературы. М., 1971, с. 346—356.

<sup>12</sup> Высококвалифицированного читателя раздражала сложность соотношений бытового и идеологического планов у Достоевского. Л. Толстой 19 октября 1910 г. хвалил Легенду о великом инквизиторе и поучения Зосимы. Но в тот же день Д. П. Маковицкий записал его слова: «У Достоевского отталкивают его странные манеры, странный язык; его лица поступают все время оригинально, и в конце концов к этому привыкаешь и оригинальность становится пошлостью... Он распырывает как попало самые серьезные вопросы, перемешивая их с романтическими». Софье Андреевне в тот же день запомнилась такая фраза мужа: «Сегодня я понял то, за что любят Достоевского, — у него есть прекрасные мысли. Наконец, в дневнике В. Лазурского записано суждение Толстого: «Достоевский такой писатель, в которого непременно нужно углубиться, забыв на время совершенство его формы, чтобы отыскать под ней действительную красоту». Последнее свидетельство особенно ценно: Толстому приходилось

эшелонированная оборона» заветных идей автора от читательского снобизма представляет собой невиданное явление в литературе. Романтика риска и выбора раскрывается в столь заурядном быту, что можно подумать, будто описанное Достоевским преступление «со всяким может случиться». Преувеличенно пошлый быт сокращает дистанцию между читателем и текстом. Детектив обычно посвящен поимке преступника, роман Достоевского — его спасению. Позже Ж. Сименон извлечет из этого чтения рецепт: «Тайна хорошего криминала заключается в том, что решения ищут не с точки зрения криминолога, а с точки зрения преступника». Это всего лишь банализация «Преступления и наказания» — романа о спасении убийцы.

В черновиках Раскольников кончал жизнь самоубийством — в окончательном тексте за него это сделал Свидригайлов: остались лишь колебания главного героя над Невой. В черновиках «Идиота» планировался брак Настасьи Филипповны с князем Мышкиным — в окончательном тексте она бежала из-под венца. Романы Достоевского сохраняют следы этой *неопределенности общего замысла*.

В XX в. Ж. Брак утверждал необходимость всегда иметь два замысла, «чтобы одним уничтожить другой». Видимо, это относится и к творческому процессу Достоевского, которому случалось начинать роман с неудовлетворяющим планом: «... может быть, под пером разовьется!» (письмо к Майкову от 31 декабря 1867 г.). Наполеон, поэт войны, так описал тактику своих кампаний: «On s'engage, puis on voit» («Сперва ввязаться, а там видно будет»). Так и Достоевский писал Майкову об «Идиоте»: «Одним словом, бросаюсь в роман на *ура!* — весь с головой, все разом на карту, что будет — то будет! ...».<sup>13</sup> Драматизм творческого процесса Достоевского отражался в сюжетах его романов. Неопределенность эту отметил Д. С. Лихачев, ссылаясь на письмо Достоевского к Вс. Соловьеву (в художественном произведении нельзя «доводить мысль до конца») и делая конечный вывод: «В произведениях Достоевского всегда есть печать незаконченности, недоговоренности. Действительность беспокоит Достоевского своей неполной познанностью, необходимостью строить предположения, отказываться от простого объяснения ради сложного».<sup>14</sup>

Свобода выбора сюжетно символизируется непредсказуемостью событий, а композиционно оформляется как непрерывная

---

читать Достоевского путем самопринуждения. Толстой сразу проникал в идеологический план романа Достоевского, концентрируя свое внимание на поучениях Зосимы и на Легенде о великом инквизиторе, пропуская неприятные «шуточки» и сюжетные парадоксы. Но на читателя *такого* роста автор «Карамазовых» не рассчитывал.

<sup>13</sup> Достоевский Ф. М. Письма, т. 2. М.—Л., 1930, с. 47.

<sup>14</sup> Лихачев Д. С. В поисках выражения реального. — Вопр. лит., 1971, № 11, с. 182.

цепь прогрессий и регрессий, спасений и катастроф. Сюжет чертит ломаную линию, стиль кишит накоплениями, градациями и эллипсами, стертая лексика ломается библеизмами и жаргоном. Балагурство перемежается пророчествами и проклятиями.

Вернувшись с каторги и осмотревшись, Достоевский заново открыл Россию. Он увидел страну ужасающе неограниченных возможностей. В русском романе «все позволено»: почему бы Христу не явиться в Петербурге? почему бы нигилисту не затеять революцию во главе с Иваном-царевичем? Невозможные сочетания — самые вероятные в мире Достоевского. Будущее родины представлялось ему трагически неопределенным, всякая уверенность в будущем, вера в «автоматический» прогресс бесила его: будущее нужно творить! Не ждать его с самодовольным оптимизмом, а создавать самим, лично каждому. В этом, по-видимому, и заключается самое общее объяснение такой особенности романов Достоевского, как непредсказуемые сюжеты. Обычно это расшатанный криминальный сюжет с твердым вторым планом — «миром идеологических конфликтов». Сила этого сюжета определяется не криминалом, а мистерией: сюжет держится трагической борьбой идей.

Современные Достоевскому читатели далеко не все разом осознали двойственность этого нового построения. Писарев, расхваливший в статье «Борьба за жизнь» роман о Раскольникове, объявил всю его идеологию выдумкой. После «Идиота» много смеялись над символическими жестами героев, с трудом вписывающимися в бытовой план. И однако уже читатель того времени принял это новое построение, поддался его очарованию, хотя и не понимал его до конца. Только к концу XIX в. начала проявляться важность символики и идеологического плана романов Достоевского.

Он сделал идеологическую сложность выигрышем для романной формы. То, что считалось внеположным роману, стало у него преимуществом.

### 3

В 1860-е годы глубокие изменения коснулись индивидуальной писательской стратегии Достоевского: его позиция по отношению к читателю стала неизмеримо более активной, «наступательной». Он изобрел и утвердил в реалистическом романе *болевого эффект*. Это понятие обосновано нами<sup>15</sup> путем развития положений классической русской критики и некоторых самоопределений Достоевского.

Еще Белинский в статье «Петербургский сборник» выделил знаменитую сцену с оторвавшейся пуговкой Макара Девушкина:

<sup>15</sup> См.: Назиров Р. Г. Социальная и этическая проблематика произведений Достоевского 1859—1866 гг. Автореф. канд. дис. М., 1966.

«Такая страшная сцена может не потрясти глубоко только душу такого человека, для которого человек, если он чиновник не выше 9-го класса, не стоит ни внимания, ни участия. Но всякое человеческое сердце, для которого в мире ничего нет выше и священнее человека, кто бы он ни был, всякое человеческое сердце судорожно и болезненно сожмется от этой — повторяем — *страшной*, глубоко патетической сцены... И сколько потрясающего душу действия заключается в выражении его благодарности, смешанной с чувством сознания своего падения и с чувством того самоунижения, которое бедность и ограниченность ума часто считают за добродетель!»<sup>16</sup>

Белинский точно описал воздействие трагической экспрессии этой сцены: «...всякое человеческое сердце... судорожно и болезненно сожмется», «чувство самоунижения». Запомним это.

Это специфическое воздействие произведений Достоевского в ранний период его творчества проявлялось эпизодически. Но уже Добролюбов смог ясно осознать характер этого воздействия: в его статье «Забитые люди» впервые появляется слово «боль». В произведениях Достоевского критик находит одну общую черту — «...боль о человеке, который признает себя не в силах или, наконец, даже не вправе быть человеком настоящим, полным, самостоятельным...». Несколько ниже Добролюбов подходит к тому же понятию с другой стороны: «Самый тон каждой повести... так и вышибает из сердца раздражительный вопрос, так и подымает в вас какую-то нервную боль...»<sup>17</sup> И Добролюбов с присущей ему ядовитой иронией отчитывает тех, кому не понравилось «подобное впечатление» и кому хочется видеть в русской литературе «рассказы веселенькие, грациозные, розовые».

Критик понял, что «нервная боль» у читателя — отражение той «боли о человеке», которая жжет сердце Достоевского. Каким же плоским представляется суждение Н. К. Михайловского, который заявил о ревизии добролюбовской оценки и объявил Достоевского «жестоким талантом» — писателем, который наслаждается самоцельной жестокостью!

Достоевский воспользовался аргументами Добролюбова для обоснования своего права на более эффе́кт. В «Зимних заметках о летних впечатлениях» автор дал парадоксальную похвалу глупости, вспомнив Бригадиршу Фонвизина. Он процитировал один из диалогов комедии «Бригадир», где Бригадирша рассказывает о капитане Гвоздилове, который беспричинно и безвинно «гвоздил» свою жену. Далее следует обмен репликами:

«Софья. Помилуйте, сударыня, перестаньте рассказывать о том, что возмущает человечество.

Бригадирша. Вот, матушка, ты и *слушать* об этом не хочешь, каково же было *герпеть* капитанше?».

<sup>16</sup> Достоевский в русской критике. М., 1956, с. 24.

<sup>17</sup> Там же, с. 58—59.

Достоевского восхитило столкновение сентиментального гуманизма, любящего напудренное человечество, с жестокой правдой жизни: «Таким-то образом и сбрендила благовоспитанная Софья с своей оранжерейной чувствительностью перед простой бабой. Это удивительное репарти (сиречь отповедь) у Фонвизина, и нет ничего у него метче, гуманнее и ... нечаяннее. И сколько у нас до сих пор таких оранжерейных прогрессистов... Но замечательнее всего, что Гвоздилов до сих пор еще гвоздит свою капитаншу, и чуть ли еще не с большим комфортом, чем прежде».<sup>18</sup>

Достоевский, по сути дела, повторяет выпады Добролюбова против любителей «розовых рассказов». У Фонвизина нет ничего гуманнее (хоть и нечаяннее), чем репарти Бригадириши. Долг гуманиста — будить совесть людей, говоря жестокую правду, какую бы боль она ни причиняла.

Выражение взглядов самого Достоевского мы усматриваем в главе 8 части III «Подростка», где Версиров рассказывает: «В то время я уже давно перестал ласкать ее. Мне удалось подойти очень тихо, на цыпочках, и вдруг обнять и поцеловать ее... Она вскочила — и никогда не забуду этого восторга, этого счастья в лице ее, и вдруг это все сменилось быстрой краской, и глаза ее сверкнули. Знаешь ли, что я прочел в этом сверкнувшем взгляде? „Милостыню ты мне подал“ — вот что! Она истерически зарыдала... И вообще все такие воспоминания — претяжелая вещь, мой друг. Это подобно, как у великих художников в их поэмах бывают иногда такие *больные* сцены, которые всю жизнь потом с болью припоминаются, — например, последний монолог Отелло у Шекспира, Евгений у ног Татьяны или встреча беглого каторжника с ребенком, с девочкой, в холодную ночь, у колодца в „Misérables“ Виктора Гюго; это раз пронзает сердце, и потом навеки остается рана» (13, 382).

В этой главе Версиров несколько раз повторяет: «боль», «боль в сердце», «больные воспоминания», «больные сцены». Возможно, Достоевский принял определения Белинского и Добролюбова, приведенные выше. В «Зимних заметках...» дано этическое обоснование права на болевой эффект, в «Подростке» — ссылки на великих поэтов. Но «больное воспоминание» Версирова о поцелуе, оскорбившем «маму», — это угрызение совести. Болевой эффект Достоевского родствен романтической гиперболизации страдания (например, в драме Гюго «Король забавляется»). Но вследствие этической одержимости русского романиста основное внимание уделяется не страданию вообще, а нравственному страданию, картинам унижения и оскорбления человека. Так, в «Преступлении и наказании» кульминацией изображения нищеты оказываются не тряпки Мармеладовых, а картина истерического са-

<sup>18</sup> Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч., т. 5. М.—Л., 1973, с. 58 (все последующие ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием в скобках тома и страницы).

моунижения вдовы, которая учит детей нелепому танцу на улицах, собирая подаяние с душераздирающей «элегантностью». Болевой эффект может быть определен как *трагизм* униженности.

Давно уже (начиная с Д. Н. Овсяннико-Куликовского) известно, что этот «жесточкий талант» мучил не только читателей, но прежде всего самого себя. Если Достоевский способен *так* мучить людей, значит — это его собственная мука; если он «жесток», то в первую очередь — по отношению к самому себе. Жизнь не только заставляет терпеть голод и холод, она унижает достоинство человека, и это для Достоевского страшнее любых физических лишений. Жизнь часто оскорбляла его, и свою боль он передавал читателям, как бы заостряя сцены, в которых подвергается оскорблению наше нравственное чувство. Это сон о забитой лошади в «Преступлении и наказании», заушения и пощечины во многих повестях и романах, публичные посрамления в «Скверном анекдоте», «Подростке» и других произведениях, психологические издевательства (игра Порфирия с Раскольниковым, поучения Фомы Опискина), оскорбление женщины деньгами и, наконец, оскорбление ребенка. Убийство не порождает болевого эффекта, в нем нет унижения личности: гибель Настасьи Филипповны, акт маниакальной любви Рогожина, вызывает ужас и скорбь, но не боль.

В чем *цель* болевого эффекта? На этот вопрос помогает ответить один из диалогов главы «Бунт» в последнем романе Достоевского. Иван рассказывает Алеше «некоторого рода анекдотики» о сладострастии детоубийц и родителях-садистах; вдруг он прерывает сам себя:

«— Мучаю я тебя, Алешка, ты как будто бы не в себе. Я перестану, если хочешь.

— Ничего, я тоже хочу мучиться, — пробормотал Алеша».

Тогда Иван рассказывает еще одну «картинку» — о генерале, который на глазах у матери затравил борзыми ребенка. Иван спрашивает:

«— Ну ... что же его? Расстрелять? Для удовлетворения нравственного чувства расстрелять? Говори, Алешка!

— Расстрелять! — тихо проговорил Алеша, с бледною, перекосившеюся какою-то улыбкой подняв взор на брата» (14, 221).

Этот диалог «моделирует» отношение болевого эффекта между автором и читателем. Ведь коллекция «анекдотиков» — это личная коллекция Достоевского, злоба Ивана — это негодование писателя, а реакция Алеши — это наша, читательская реакция (любой из нас на его месте сказал бы: «Расстрелять!»). Алеша — идеально отзывчивый читатель. Под влиянием болевого эффекта он временно принимает позицию, полярно противоположную его убеждениям. Именно в этом цель болевого эффекта Достоевского.

Унижения Раскольникова, исповедь Мармеладова, история самопожертвования Сони, письмо матери об оскорблении Дуни,

пьяная девочка на бульваре — все это делает ярость Раскольникова нравственно обоснованной, а его бунт — необходимым для читателя. Болевой эффект наносит нам удар за ударом, нам невыносимо читать об этих бесконечных оскорблениях, нам омерзительно процентщица, мы ждем отмщения в дальнейшем развитии сюжета — и тогда Достоевский, точно рассчитав момент, «предподносит» нам ожидаемое, предчувствуемое нами событие — убийство старухи.

Намеренно терпкими и тяжелыми образами царапая сердце читателя, он разрушает существующий эстетический канон и переступает границы искусства. Болевой эффект, заменяя ожидаемый читателем эстетический эффект, порождает протест в его душе; энергию этого протеста автор как бы «переадресовывает» впечатлениям окружающей жизни («Вам больно слушать?»). До него в классической литературе было два мастера болевого эффекта — Свифт и Щедрин. Напомним хотя бы «Пошехонскую старину»: девочку, привязанную к столбу среди навозной кучи и покрытую мухами, или Иудушку у ложа умирающего брата («Какая ты бяка сделался!»).

Но болевой эффект применяется Достоевским не только для «возмущения» читателя. Здесь уместно привести одну мысль С. Кьеркегора. В книге «Или — или» (1843) датский философ анализирует современное восприятие трагедии. Он утверждает, что зритель античной трагедии испытывал скорбь при виде гибели героя, а современный зритель испытывает боль. «Скорбь содержит в себе всегда нечто более субстанциональное, чем боль. Боль указывает всегда на рефлексию относительно страдания, которой не знает скорбь. В психологическом отношении интересно наблюдать ребенка, который видит страдания отца или матери. Ребенок недостаточно рефлектирует, чтобы почувствовать боль, но его скорбь бесконечно глубока. Он недостаточно рефлектирует, чтобы иметь представление о грехе и ошибке; когда он видит страдания отца, ему не приходит в голову думать о том, где причина этих страданий... Но если отец видит страдания ребенка, боль его сильнее, чем скорбь. Чем острее сознание вины, тем глубже боль, тем меньше скорбь...». Скорбь глубже в античной трагедии, в основе же современной трагедии лежит сознание героем (и соответственно зрителем) своей собственной вины: тем самым «его эстетическая вина превращается в этическую».

Нет ли здесь обратного отношения? Достоевский, причиняя читателю боль, превращает эстетическую вину читателя в этическую. Катастрофы его героев кошмарны потому, что они постыдны, унизительны, и герои корчатся от стыда, осознавая эстетическую несостоятельность своих «дерзаний». Достоевский не творит этического суда над героями, а развенчивает их эстетически. Раскольников называет себя «эстетической вошью», Ипполит в бешенстве от провала своей исповеди и ее «внетекстовой» (но как бы продолжающей текст) пуанты — самоубийства

на восходе солнца, Ставрогин в келье Тихона не выносит смущенной критической оценки этого эстета в рисе: «Убьет некрасивость». Такова же реакция Ивана Карамазова на разоблачения Смердякова и пошлого черта: это бешенство стыда. Достоевский раскрывает этико-эстетический диссонанс их позиции. Все эти гордые бунтари — романтические эстеты, и автор язвит их в ахиллесову пяту, показывает мучительный комизм их «высоких» злодеяний.

Раскольников в трактирном разговоре с Заметовым наслаждается рискованной игрой в признание, которое тут же дезавуируется: «Он вышел, весь дрожа от какого-то дикого истерического ощущения, в котором между тем была часть нестерпимого наслаждения...» (6, 129). Это наслаждение вызвано тем, что Раскольников произвел на милого юношу-полицейского потрясающий эстетический эффект (на читателя — тоже). Он сыграл роль «неуловимого злодея». Зато в конце романа, когда он не выдерживает унижения явки с повинной, мы видим его перед Соней в постыдном положении: «Что-то больное и измученное выразилось в лице ее, что-то отчаянное. Она всплеснула руками. Безобразная, потерянная улыбка выдавилась на его устах. Он постоял, усмехнулся и повернул наверх, опять в контору» (6, 409). Эта безобразная улыбка — улыбка стыда. Рисуя катастрофу героя в формах унижения и позора, Достоевский заставляет нас ощутить этическую вину. Мы сопереживали герою в его преступлении и борьбе со следователем, теперь же он увлекает нас за собой в своей катастрофе. Болевой эффект применяется в различных целях. Он направлен на вовлечение читателя в бунт героя, он же способствует острому осознанию читателем перехода эстетической вины в этическую.

Болевой эффект дал Достоевскому огромную власть над душой читателя.

#### 4

В первом разделе статьи нами уже отмечалась проповедническая и в то же время задушевная манера речи Достоевского. Приведем еще некоторые свидетельства:

«Манера его речи была очень своеобразная. Вообще он говорил негромко, зачастую начинал чуть не шепотом, но чем больше он одушевлялся, тем голос его подымался звучнее и звучнее, а в минуты особого волнения он, говоря, как-то захлебывался и приковывал внимание своего слушателя страстностью речи»,<sup>19</sup> — рассказывает А. Е. Врангель.

«Первое место в кружке занимал, конечно, Федор Михайлович: он ... первенствовал не только по своей известности, но и по обилию мыслей и горячности, с которою он их высказывал...

<sup>19</sup> Врангель А. Е. Воспоминания о Ф. М. Достоевском в Сибири. — В кн.: Достоевский в воспоминаниях современников, т. 1, с. 254.

Он часто говорил с своим собеседником вполголоса, почти шепотом, пока что-нибудь его особенно не возбуждало; тогда он воодушевлялся и круто повышал голос,<sup>20</sup> — говорит Страхов.

Тот же Страхов сообщает: «Он очень дорожил всяким успехом, всякою похвалою и очень огорчался нападками и бранью».<sup>21</sup> Это была отнюдь не мания величия — наоборот: Достоевского поддерживало признание, он без него болел. Это был художник, страстно нуждавшийся в читателе: возможность поделиться с кем-то своим творением поддерживала его на эшафоте.

Все современники отмечали, таким образом, необычное и «неправильное» красноречие Достоевского, его завораживающее воздействие на слушателей, способность потрясать сердца, хотя говорил он простым разговорным языком, контрастно сочетая в нем житейскую мудрость и личный опыт с высоким пафосом передню библейской окраски (он охотно цитировал Писание в своих беседах). Живой голос Достоевского, по-видимому, воздействовал на людей сильнее, чем его романы. Многие не принимали его писательства, но даже Глеб Успенский и Тургенев не устояли перед обаянием Пушкинской речи. Хоть на миг — не устояли.

В ранний период стиль Достоевского не был вполне самостоятелен. Как бы ни восхищались поправкой Достоевского к «Петербургским шарманщикам» Григоровича: «Пятак упал на мостовую, звеня и подпрыгивая», — в ней сказался именно ранний Достоевский. Он тогда стремился к живописности, стройному периоду и блестящим риторическим фигурам в описаниях (даже у Макара Девушкина эти описания слишком художественны). Тогда он мог написать: «Ветер затягивал тоскливую песню свою, словно неотвязчивый нищий, выманивающий медный грош на свое пропитание» (1, 140). А Белый утверждает: «Ранний Достоевский вытек из стиля зрелого Гоголя».<sup>22</sup> Видимо, это упрощение. Ю. Н. Тынянов говорит о стилизации и пародировании Гоголя у Достоевского.<sup>23</sup> С. Г. Бочаров суммирует: «Гоголя молодой Достоевский принимал как *открытую* художественную систему... принимал гоголевский мир, но без его художественно-завершающих моментов».<sup>24</sup> Ясно, что энтузиазм молодого Достоевского по отношению к Гоголю не исключал, а именно предполагал полемику с учителем. Тут дело не только в «борьбе и преодолении», как понимала механику традиции русская формальная школа; тут нужно помнить о самой прикованности ученика к тематике и фабулистике Гоголя. Да, он производит «коперниковский переворот», но именно в системе Гоголя.

<sup>20</sup> Страхов Н. Н. Воспоминания о Ф. М. Достоевском. — В кн.: Достоевский в воспоминаниях современников, т. 1, с. 270.

<sup>21</sup> Там же, с. 284.

<sup>22</sup> Белый А. Мастерство Гоголя. М.—Л., 1934, с. 291.

<sup>23</sup> Тынянов Ю. Архаисты и новаторы. Л., 1929, с. 415—416.

<sup>24</sup> Бочаров С. Г. Переход от Гоголя к Достоевскому. — В кн.: Смена литературных стилей. М., 1974, с. 43.

По возвращении из Сибири Достоевский изменился не сразу. Новая — ранее невозможная — политическая жизнь, дискуссии 1860-х годов, школа журнальной полемики с ядовитыми пародиями Щедрина, в которой нашли прямое воплощение политические и этико-философские споры Петербурга тех волнующих лет, обусловили стилиевой поворот Достоевского. Он отверг устарелую избыточность богатой метафорами и красками отточенной прозы. Он осознал как важнейшую свою задачу приближение языка и стиля романа к своей собственной устной речи, чтобы как можно точнее передать свою мысль в ее непринужденной живости и непосредственности.

Переход сильно обозначился в «Зимних заметках о летних впечатлениях», памфлете, исполненном иронии и пафоса, издевательства над буржуа и боли о поруганном детстве Лондона. В нем мы находим уже такие обороты речи, какие были немислимы у прежнего Достоевского: «Оно, конечно, между Петром и Павлом есть разница, но все-таки как-то неприлично для путешественника» (5, 49). Или: «Нет, а так просто, сморчки какие-нибудь, самые мизерные фамилишки, которые тотчас же и сбрендили, когда до них дошло потом дело, и те были на высоком счету» (5, 50). Эта воинствующая неформальность нового стиля Достоевского связана с появлением его «рассказчика».

Есть в этом памфлете и «литературные декларации»: «Так вам надобно простой болтовни, легких очерков, личных впечатлений, схваченных на лету. На это согласен...» (5, 49). Но сквозь эту «болтовню» проступают большие мысли, которые вскоре найдут свое выражение в «Записках из подполья», прямо связанных с цитируемым памфлетом по тону и стилю (только акценты переставлены). В «Зимних заметках...» Достоевский декларирует необходимость личного подхода к этико-философской проблематике и обоснованность ее постановки в художественной литературе: «Ведь надо же быть откровенным! До сих пор у нас о таких предметах только те, которым нечего делать, задумываются. Ах, как скучно празднично в вагоне сидеть, ну вот точь-в-точь так же, как скучно у нас на Руси без своего дела жить... Право, иной раз так бы и выскочил из вагона да с боку подле машины на своих ногах побежал. Пусть выйдет хуже, пусть с непривычки устану, собьюсь, нужды нет! Зато сам, своими ногами иду, зато себе дело нашел и сам его делаю, зато если случится, что столкнутся вагоны и полетят верх ногами, так уж не буду сложа руки запертый сидеть, своими боками за чужую вину отвечать...» (5, 52). В «Записках из подполья» будет осуждено именно это «сложаруки-сиденье». Вообще «Зимние заметки...» дают чрезвычайно интересную картину того, как Достоевский путем «простой болтовни» проводит контрабандой то, что считалось внеположным художественной прозе: «непрактические», философские вопросы в их личном освещении. Он отдает им предпочтение перед политической проблематикой момента, которая, однако, незримо и

грозно присутствует в размышлении: «...если случится, что столкнутся вагоны и полетят вверх ногами...».

Достоевский приходит к антиэстетизму языка и стиля, потому что ему нужно придать рассказу достоверность и искренность личного общения. Он редко употребляет нецензурные выражения («Подросток», «Вечный муж»), но зато не стесняется грубой прозы быта. После «Записок из подполья» его упрекали в цинизме. Достоевский никогда не был циником — он хотел писать так, как говорил. Это подразумевало яростную непринужденность.

Это подразумевало также пафос и негодование. Но для их воздействия на читателей, подобного воздействию на слушателей, пафос и негодование должны были оформляться средствами повседневной, «уличной» речи. В живом языке Достоевского пафос его нередко оттенялся обличением вульгарности быта.

Так, на вечере у Корвин-Круковских весной 1865 г. он ворвался в чинный разговор о чтении Евангелия:

«— Да разве Евангелие написано для светских дам? — выпалил вдруг упорно молчавший до тех пор Достоевский. — Там вот стоит: „Вначале сотворил бог мужа и жену“, или еще: „Да оставит человек отца и мать и да прилепится к жене“. Вот как Христос-то понимал брак! А что скажут на это все матушки, только о том и думающие, как бы выгоднее пристроить дочек!

Достоевский проговорил это с пафосом необычайным. По своему обыкновению, когда волновался, он весь съезживался и словно стрелял словами».<sup>25</sup>

Вот так он начал и писать в 1860-е годы. Многих раздражали так называемые «посредники» Достоевского. А ведь тут не последним соображением для Достоевского было то, что с ними становилась позволительной та страстно-ироническая речь, то патетическое балагурство, которое было его устным стилем и которое воспрещалось дисциплиной авторской речи в романе эпохи. «Тоголю и Лескову рассказчики были нужны, чтобы устранить себя полностью из сферы повествования, „перепоручить“ рассказ совсем непохожим на автора лицам, — Достоевскому же рассказчики и хроникеры были нужны, чтобы ввести самого себя в действие...».<sup>26</sup> Были и другие причины: «наивный» рассказчик контрастно оттеняет трагизм сюжета и ошеломленно передает каскад внешне не детерминированных событий. Но вопросы правды слова стояли здесь на одном из первых мест, о чем прямо свидетельствуют «приказания самому себе» в черновиках Достоевского.

И. Анненский считал Достоевского «великим повествователем»: «...только серьезный и даже *намеренно некрасивый рассказ* может научить нас разбираться в волнующем хаосе

<sup>25</sup> Ковалевская С. В. Из «Воспоминаний детства». — В кн.: Достоевский в воспоминаниях современников, т. 1, с. 352—353.

<sup>26</sup> Лихачев Д. С. В поисках выражения реального, с. 178.

жизни...». <sup>27</sup> Эту «нарочную некрасивость» письма Достоевского отчетливо ощущал Толстой. <sup>28</sup>

Такая некрасивость впечатляет. Достоевский формой своих романов заявляет, что ему некогда оттачивать стиль. Такого же впечатления он добивался, жалуясь, что ему некогда обрабатывать свои романы. Однако они тщательно обработаны. Между тем Достоевский не лгал. Своими жалобами он продолжал создаваемый этим стилем и словом образ автора, — продолжал его внелитературными средствами, невольно помогая творить легенду о самом себе. Стиль Достоевского во второй период творчества подчеркивает предпочтение правды красоте.

Ритм его великих романов отличен от ритма «Белых ночей» или «Хозяйки». Способ передачи содержания входит в само понятие содержания. Ритм Достоевского несет волнение, т. е. означает глубоко личную трактовку философских проблем.

Когда тягучие фразы и «плеонастические нагромождения» (И. Анненский) неожиданно взрываются бешено-экспрессивными словосочетаниями, каких не позволяют нормы культурного языка, или резко обрываются эллипсами и многоточиями, словно говорящему воздуху не хватило, мы вспоминаем рассказы современника об устной манере Достоевского: «...тогда он воодушевлялся и круто возвышал голос», «...в минуты особого волнения он, говоря, как-то захлебывался и приковывал внимание своего слушателя страстностью речи», «...когда волновался, он весь съеживался и словно стрелял словами». В письмах он порой прерывал речь словечком Поприщина: «Но — ничего, ничего, молчание!». Этим «молчанием» в критические моменты сюжета Достоевский пользовался широко; эллипс играет большую роль в повествовании и диалогах; крупные временные перерывы в сюжетах (два перерыва в «Преступлении и наказании», обусловленные болезнью героя; многоточие в целую строку в момент убийства старика Карамазова) выполняют те же эллиптические функции. Достоевский словно «захлебывается».

«Я презираю, чтобы говорить» (10, 77, Кириллов в «Бесах»). «Водился со всем, что было высшего в губернии, и слыл на прекрасной ноге» (9, 28, «Вечный муж»). Рядом с такой безудержной экспрессией мы встречаем и удивительную изобразительность; Л. П. Гроссман отметил силу одного перифраза Достоевского: «Чувствовалось что-то необычайное и горячее, как та раскаленная степь со львами, в которой скиталась святая» (13, 309). Это «остранение» слова «пустыня» Гроссман назвал «замечательным примером оживления образа от нового непривычного обозначения его». <sup>29</sup> И экспрессивные словосочетания типа «мизерные

<sup>27</sup> Анненский И. Вторая книга отражений. СПб., 1909, с. 49—50 (курсив наш, — Р. Н.).

<sup>28</sup> Горький М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 14. М., 1951, с. 264.

<sup>29</sup> Гроссман Л. П. Семинарий по Достоевскому. М.—Пг., 1922, с. 80.

фамильяшки», «на прекрасной ноге», и наглядно-остраняющие образы вроде «раскаленной степи со львами» придают стилю зрелого Достоевского новое и необычное богатство: этот стиль, намеренно «некрасивый», антиэстетичный, являет блестящий пример актуализации художественной речи.

Разговорно-бытовая лексика, уличная риторика и балагурство возвышаются в ранг искусства благодаря трагическому смыслу «болтовни» и иронии, всех этих зловещих уменьшительных степеней («развратишко», «ручки эдак на себя наложить»). Библейские образы приобретают плотную осязательность благодаря низменному контексту или наглядно-бытовому переосмыслению: таковы щипцы, которыми жгли бы грудь Дуни Раскольниковой в первые века христианства, или тронутый разложением труп Христа на картине Гольбейна, украшающей мрачный дом Рогожина.

Естественно, никакое художественное произведение не может быть сплошь актуализованным; актуализация ощущается только на автоматизированном фоне. Поэтому Достоевскому нередко нужен стертый язык, штампы, казенный синтаксис (у него некоторые персонажи, например Лужин, говорят только таким языком), чтобы на этом фоне «сыграли» парадокс и оксюморон, библеизмы и безумные словесные изобретения, яркий перифраз или «дикий» синтаксис. Хороший стиль не нужен Достоевскому не потому, что он хорош, а потому, что непростительно ровен. А. В. Чичерин совершенно прав, говоря, что Достоевский «в страшной силе выражения мысли достигает подлинной красоты»;<sup>30</sup> определяющей чертой этого стиля он считает «смелую ивольную дисгармонию... страстную цепкость слова, напористую и жгучую».<sup>31</sup> Нам лишь кажется, что при этом необходимо помнить о важной роли *усредненного фона* для этого стиля.

Стиль зрелого Достоевского раздражал иных читателей до самой неприличной брани, раздражал даже Толстого и по сей день еще раздражает любителей артистического письма. Но этот образный стиль был адекватен своему назначению — в нем звучал и звучит живой голос Достоевского.

## 5

Итак, в первый период творчества Достоевский совершил смену установившейся точки зрения, заложив в общих чертах основу полифонического романа. Во второй период он сменил стиль и сюжет. Современные исследования наглядно показали огромную роль заимствований и парафраз в сюжетосложении Достоевского.

<sup>30</sup> Чичерин А. В. Поэтический строй языка в романах Достоевского. — В кн.: Творчество Достоевского. М., 1959, с. 418.

<sup>31</sup> Чичерин А. В. Историческая продуктивность стиля Бальзака. — Изв. АН СССР. Отд-ние лит. и яз., 1970, вып. 3, с. 215.

Развитие болевого эффекта — выражение личного «негодования» Достоевского. Он сделал эпическую форму небывало личной и добился адекватного звучания авторского голоса. Используя рассказчиков, он нарушает эту конвенцию, сознательно пренебрегая ее дисциплиной (в середине романа мы забываем о рассказчике). Достоевский применяет эту форму повествования не для увеличения дистанции между читателем и повествователем (ср. экзотизм русского быта в «Очарованном страннике» Лескова), а для ее уменьшения.

В 1839 г. романтично настроенным юношей он писал брату: «Как можно делиться своим восторгом с бумагой. Душа всегда затаит более, нежели сколько может выразить в словах, красках или звуках». <sup>32</sup> Это известный постулат «невывраимости», развивавшийся столь близким ему Тютчевым. Но в 1861 г. он пишет в статье «Г.-бов и вопрос об искусстве»: «Художественность, например, хоть бы в романисте, есть способность до того ясно выразить в лицах и образах романа свою мысль, что читатель, прочтя роман, совершенно так же понимает мысль писателя, как сам писатель понимал ее, создавая свое произведение». <sup>33</sup> Таким образом, адекватное восприятие постулируется как критерий художественности. Достоевский настойчиво добивается совершенного понимания своих идей. Но с этой наступательной стратегией сочетается очень гибкая тактика. Достоевский ничего так не боится, как утраты контакта с читательской аудиторией.

В 1867 г. он пишет из Женевы: «Да здесь от всего отстанешь и после того надо целый год привыкать, чтоб в тон и в лад попасть. Писателю же особенно (если только он не специалист, не ученый) невозможно заживаться. В нашем ремесле, например, первое дело действительность, ну а здесь действительность швейцарская». <sup>34</sup> Здесь говорится о двух разных вещах: о необходимости контакта с русской действительностью как материалом творчества и об опасности отстать от течения русского литературного процесса («... чтоб в тон и в лад попасть»). Еще в 1859 г., напечатав семипалатинские повести, он убедился, как страшно отстать от своего читателя. У него сила убежденности соединялась с постоянной автокоррекцией, он поверял теорию практикой: свои идеологические построения — массовым восприятием романов. Он постоянно возбуждал в себе вопрос, зафиксированный им в черновике ответа Кавелину: «Верны ли мои убеждения?». <sup>35</sup>

Воплощая в романах собственные философские искания и сомнения, Достоевский отнюдь не утверждает их с той безоговорочной энергией, которая была свойственна Толстому («энергия заблуждения»), по выражению последнего). Достоевский-романист говорит как человек, который, убеждая других, хочет убедить самого

<sup>32</sup> Достоевский Ф. М. Письма, т. 1. М.—Л., 1928, с. 551.

<sup>33</sup> Достоевский Ф. М. Собр. соч., т. 9, ч. 1. СПб., 1895, с. 57—58.

<sup>34</sup> Достоевский Ф. М. Письма, т. 2, с. 44.

<sup>35</sup> Лит. насл., т. 83. Неизданный Достоевский. М., 1971, с. 675.

себя. Профессиональная критика его меньше занимала, чем массовое читательское восприятие: он знал, что читатель поддерживает его вопреки критике, и *рассчитывал* по преимуществу на массовую рецепцию. При этом он завоевывал читателя для свободы, а не для рабства. Полифонический роман в принципе дает читателю возможность такого прочтения, которое не совпадает с позицией автора. В числе его почитателей были и Ф. Ницше, и Вл. Соловьев, и А. Доде, и Л. Андреев. Неужели Достоевский — это Протей, принимающий новый вид с каждым читателем? Конечно, это не так. Но роман его строится таким образом, чтобы задеть за живое и сочувствующих, и противников. Достоевский ориентировался на многогранность массовой рецепции — не на мифического Читателя, многотелое чудовище об одной голове, а на множественное восприятие.

В классической традиции возможность личного прочтения литературного произведения рассматривалась или как частичная неудача автора, или как (в лучшем случае) вполне допустимое явление, которое, однако, происходит помимо авторской воли. Именно это имел в виду Добролюбов, указывая на необходимость изучать не только то, что писатель хотел сказать, но и то, что в произведении «сказалось». Для Достоевского это явление фактически элемент авторской установки: прагматический аспект полифонизма есть запланированность плюралистического восприятия. Достоевский стремился «высказаться весь», а не навязать свою веру, хотел заразить читателя своей тревогой и болью, а там уже пусть каждый сам вырабатывает свои собственные убеждения. Это принципиально открытая модель, рассчитанная на развитие *после* усвоения опорных фактов и идей. С течением времени полифонический роман Достоевского «молодеет».

Программная запланированность личного прочтения ставит еще одну проблему. Искусство Достоевского созрело в эпоху социально-психологического романа, ориентированного на «научную» доказательность анализа. Всем известно самоопределение Достоевского: «Меня зовут психологом: неправда, я лишь реалист в высшем смысле, так как изображаю все глубины души человеческой».<sup>36</sup> Такими самоопределениями нельзя пренебрегать. Достоевский не является психологом в том смысле, как психологичны Стендаль и Л. Толстой. «Психологизм Достоевского» — выражение неопределенное (его поставил под сомнение в одном из устных выступлений 1971 г. Д. С. Лихачев). Достоевский сравнительно мало места уделяет собственно анализу, который у него фрагментарен и часто играет подчиненную роль. Глубины души раскрываются не автором, не рассказчиком, а через исповеди, поэмы и сновидения героев. Психологический анализ остается на уровне догадок. Митя Кармазов, изливая Алексею свою душу, не

<sup>36</sup> Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского. СПб., 1883, с. 373.

проговаривается все же, что носит на груди Катины деньги. Психологический анализ требует всезнающего автора и отрицает поэтику тайны. Установка Достоевского — не анализ, а нравственный экзамен героев в катастрофические моменты жизни: решения и судьбы героев часто не вполне ясны самому автору, но блестяще обоснованы его «ясновидением», интуицией, житейским опытом. Достоевский — не психолог, а душеиспытатель.

Что же, разве он не обладал глубоким пониманием человеческого сердца? Разве не умел распутывать сложнейшие случаи «больной совести»? Конечно, все это так. Однако в несравненно большей мере, чем какой-либо другой писатель-классик, Достоевский *обратил психологизм на читателя*. Его психологическое искусство заключается прежде всего в искусстве завладеть читателем: Достоевский не столько мастер психологического анализа, сколько гений психологического воздействия. И вот тут-то он явился одним из самых глубоких учеников Гоголя. Та нервная дрожь надрывающего душу смеха, с которой мы закрываем «Записки сумасшедшего», превратилась у Достоевского в могучее орудие покорения сердца, в широчайший спектр двойственных эмоций, от ужаса и сострадания до стыда и боли, которым извечно подвластны люди. В своем гениальном искусстве психологического воздействия он суммировал знание эпохи, проникновение в людские сердца и колоссальный прагматический опыт мировой литературы. Поэтому его решение проблемы читателя стало одним из вечно образцовых.

В. В. Иванов

### ДОСТОЕВСКИЙ И ЭЙЗЕНШТЕЙН

Достоевский был одним из главных творческих ориентиров на всем протяжении зрелого периода деятельности Эйзенштейна (после съемок мексиканского фильма), когда в своей деятельности кинорежиссера он переходит от немых монтажных фильмов к звуковым, в которых на первый план выдвигается композиция кадра, а в эстетической теории — от опытов математического и физиологического «разъятия» искусства к исследованию основной его проблемы (Grundproblem) — проблемы соотношения глубинных слоев психики и логического сознания. Начиная с 1930-х годов углубленное изучение Эйзенштейном Достоевского обнаруживается и в его работе педагога. На занятиях по курсу теории и практики режиссуры эпизоды из романов Достоевского служили материалом для разбора законов художественной выразительности. Первым из таких занятий в черновых записях Эйзенштейна отмечено то, на котором рассматривался эпизод убийства старухи Раскольниковым: запись, относящаяся к этому за-

нятию, датируется 14 сентября 1933 г.;<sup>1</sup> последняя в ряду таких записей относится к занятию, где предметом разбора послужил «Идиот», и датирована 18 октября 1947 г.<sup>2</sup> (незадолго до смерти Эйзенштейна). При всем различии самих эпизодов и конкретных задач, которые при их разборе ставил Эйзенштейн, общим на протяжении 15 лет остается обращение именно к Достоевскому для раскрытия того, как мизансцена воплощает тему.

В жесте героя, как и в его собственном имени, Эйзенштейн видел обнаружение сути образа. Движение героя в ключевом месте сцены должно раскрывать основную тему, связанную с этим героем вообще. Для Рогожина в «Идиоте»<sup>3</sup> основной является тема скрытности: он таит свои намерения, когда обменивается крестами с князем Мышкиным, прячется в толпе, скрывается в нише.<sup>4</sup> Продолжение и раскрытие той же темы можно видеть в рисунках Эйзенштейна и его словесном комментарии к сцене из «Идиота», когда Рогожин наносит удар Мышкину «по-мужицки», закрывая грудь рукой, отведенной к левому плечу:<sup>5</sup> «Рогожин — как зверь, затаенный, словно в труппе, за барьером собственного локтя».<sup>6</sup> Противоположен движениям Рогожина жест князя Мышкина, этого, по определению Эйзенштейна, «Иисуса Христа, спустившего в людскую среду семидесятых годов XIX века».<sup>7</sup> Мышкин, стараясь узнать покушающегося на его жизнь, вглядывается в него, протягивает к нему руки по-детски, в чем раскрывается «детская чистота и наивность» его души.<sup>8</sup>

Принципы этой мизансцены, разработанные Эйзенштейном, представляются отличными от более поздних кинематографических и театральных вариаций на тему «Идиота», выполненных наиболее одаренными мастерами века. В частности, Куросава в своем фильме перенес действие в иную «людскую среду» — японскую, по месту и времени приближенную к его основному зрителю и, в соответствии с эстетикой японского кино, продолжающей, говоря словами Эйзенштейна, докинематографическую традицию

<sup>1</sup> Центральный государственный архив литературы и искусства (далее — ЦГАЛИ), ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 719. — Пользуюсь случаем привести благодарность сотрудникам архива и его директору Н. Б. Волковой, а также Н. И. Клейману за помощь, оказанную при работе над рукописным фондом Эйзенштейна.

<sup>2</sup> Там же, ед. хр. 733. — Запись состоит из серии рисунков, отмечающих путь Мышкина, за которым весь день неотступно следят глаза Рогожина.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Эйзенштейн С. М. Избр. произв. в 6-ти т., т. 4. М., 1966, с. 729.

<sup>5</sup> Там же, с. 730.

<sup>6</sup> Там же, с. 731.

<sup>7</sup> Там же. — Из замечаний о Мышкине художников XX в., испытавших значительное воздействие Достоевского и в особенности «Идиота», с приведенной характеристикой следует сопоставить слова Рильке, в письмах 1910-х годов не раз писавшего об особом значении Мышкина для «климата» его собственной души (см.: Rilke R.-M. Briefe aus den Jahren 1907 bis 1917. Leipzig, 1933, S. 327).

<sup>8</sup> Эйзенштейн С. М. Избр. произв. в 6-ти т., т. 4, с. 728.