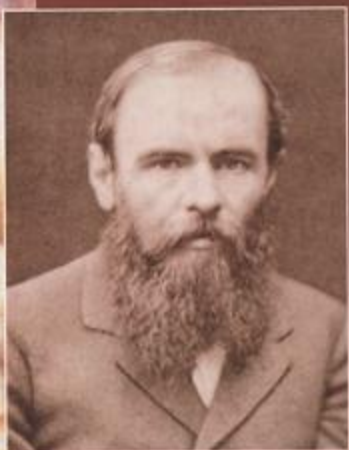


современная
западная
русистика



Генезис
«Братьев
Карамазовых»

Роберт Л. Бэллел

СОВРЕМЕННАЯ ЗАПАДНАЯ РУСИСТИКА

Robert L. Belknap

THE GENESIS OF
THE BROTHERS KARAMAZOV

The Aesthetics, Ideology, and Psychology
of Text Making

Northwestern University Press
Studies of the Harriman Institute
1990

Р. Бэлнеп

**ГЕНЕЗИС РОМАНА
«БРАТЯ КАРАМАЗОВЫ»**

**Эстетические, идеологические
и психологические аспекты создания текста**

Академический проект

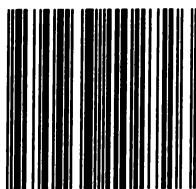


Санкт-Петербург 2003

Редакционная коллегия серии
«Современная западная русистика»:
Б. Ф. Егоров (председатель),
Я. А. Гордин, А. В. Лавров, В. А. Туниманов, М. А. Турьян.

Перевод с английского *Л. Высоцкого*

Редактор *Л. Мурзенкова*



9 785733 102726

ISBN 5-7331-0272-1

© Northwestern University Press, 1990

© R. L. Belknap, 1990

© Л. Высоцкий, перевод, 2003

© Гуманитарное агентство «Академический проект», 2003

ПРЕДИСЛОВИЕ

Представители пишущего сословия — существа социальные, и их деятельность является частью общественного труда. Поэтому я глубоко признателен всем, кто внес вклад в написание этой книги, — членам моей семьи, моим коллегам и моим студентам из Колумбийского университета. Все они на протяжении нескольких лет оказывали мне не только моральную поддержку, но и конкретную помощь в работе. Благодаря сотрудникам издательств и научным работникам я имел возможность опубликовать отдельные главы этой книги и зачитать их на лекциях и конференциях. Материал книги частично публиковался в журналах «Ulbandus Review» и «Dostoevsky Studies», в книге Уильяма Тодда «Литература и общество в России XIX века», а также в трудах 5-го, 6-го и 7-го международных симпозиумов славистов. Специалисты из самых разных стран помогали мне при этом вносить необходимые уточнения и поправки в мою работу. И я благодарен им всем за то, что смог обнародовать результаты этой работы в виде отдельной книги. Институт Гарримана при Колумбийском университете включил мою книгу в список своих научных исследований. Институт Аверелла Гарримана был основан в 1946 году под названием «Русского института» и занимался углубленным и всесторонним изучением Советского Союза. Это старейший из научных центров США, ведущих изыскания по данному вопросу. Серия книг, выпускаемых Институтом Гарримана с 1953 года, знакомит широкую публику с исследованиями, которые проводятся с участием сотрудников института. Руководство института, независимо

от того, согласно ли оно с точкой зрения авторов публикаций или нет, считает, что они способствуют изучению и лучшему пониманию Советского Союза.

Публикации Института Гарримана, как и прочие исследовательские программы Колумбийского университета, оказали мне неоценимую помощь; Институт Кеннана предоставил мне уникальный шанс поработать в Центре Вудро Вильсона, Библиотеке Конгресса и других научных центрах Вашингтона. Финансовая поддержка Фонда Рокфеллера позволила мне провести целый месяц в Центре Белладжио, где созданы идеальные условия для окончательной доработки и корректировки текста. Существенным подспорьем в работе был грант, полученный мною от Международного совета по научным исследованиям и культурным связям (IREX); средства были предоставлены Национальным фондом содействия гуманитарным исследованиям и Информационным агентством Соединенных Штатов. Ни одна из этих организаций, разумеется, не несет ответственности за высказанные в этой книге взгляды.

Сотрудник Издательства Северо-Западного университета Рут Мелвилл провела тщательную редакторскую работу с текстом книги; Дебора Мартинсен, Робин Миллер, Сол Морсон, Роуз Раскин и один из сотрудников Института Гарримана внимательно ознакомились с книгой перед ее публикацией, высказали свои соображения и критические замечания. Все встречающиеся в тексте недоработки и погрешности остаются на совести автора книги.

Роберт Л. Бэлнеп

Колумбийский университет
Нью-Йорк, 1989

ВВЕДЕНИЕ

1. В ДАННОЙ КНИГЕ РАССМАТРИВАЕТСЯ, КАКИМ ОБРАЗОМ ДОСТОЕВСКИЙ ПЕРЕРАБАТЫВАЛ МАТЕРИАЛ, ВОШЕДШИЙ В РОМАН «БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ»

Несколько лет назад я написал книгу о структуре романа «Братья Карамазовы»,* в которой анализировал, как организованы различные его части, составляющие в совокупности единое целое. Теперь, подобно геометрам у Платона, я перехожу от изучения устойчивых формообразующих связей к изучению движущих сил романа и повторяющихся схем их взаимодействия. Римляне сказали бы, что вместо исследования *dispositio* я занялся *inventio*** . Под *inventio* они понимали скорее «открытие», нежели «изобретение»; и я в своей работе тоже исхожу из той предпосылки, что значительные произведения литературы редко (если вообще когда-либо) «изобретаются» на пустом месте. Писатели, как правило, создают свои произведения с помощью литературных и прочих источников, заимствуя из них тот или иной материал, цитируя их, пародируя, копируя или используя каким-либо иным образом. В этом смысле романы Достоевского можно рассматривать не как порождение таинственного гения-анахо-

* Belknap R. The Structure of the "Brothers Karamazov". The Hague, 1967. Имеется русский перевод: Бэлнеп Р. Структура «Братьев Карамазовых». СПб., 1997. (Здесь и далее звездочкой, если специально не оговорено, отмечены примечания переводчика.)

** Термины классической риторики: *dispositio* — расположение, размещение, распределение; *inventio* — изобретение, открытие (лат.)

рета, а как результат его сотрудничества с сотнями других писателей — живых и умерших, великих и заслуженно забытых, и в этом коллективном творчестве его собственное участие неотделимо от того вклада, который внесли они. Конечно, вся литература создается в процессе подобного совместного труда, но плоды его бывают разными. Даже если бы список прочитанной Достоевским литературы полностью совпадал со списком, скажем, Боборыкина, он так преобразовал бы прочитанное, что его произведения все равно носили бы несомненную печать его творческой манеры. В этой книге я пытаюсь проследить, каким образом Достоевский перерабатывал информацию, послужившую материалом его романов. Многие из источников, использованных Достоевским, утеряны навсегда, а о его личном опыте мы можем судить лишь по письмам, статьям в периодической печати, мемуарам и прочим публикациям, чья собственная литературная природа препятствует непосредственному восприятию того, что писатель наблюдал и как он поступал со своими наблюдениями. И все же два вполне достоверных источника у нас есть — книги, которые Достоевский читал, и книги, которые он написал. Именно к ним я и обращаюсь в первую очередь, — и не потому, что они исключают все остальное, а по той простой причине, что они содержат основную массу доступной информации. В отношении некоторых других авторов это могло бы дать неполную и даже искаженную картину, но жизнь Достоевского была так тесно связана с миром литературы, что прочитанное и написанное им служит не только наиболее значительной, но и наиболее репрезентативной иллюстрацией его личного опыта, отраженного в том или ином произведении.

Подобный подход опирается на две сложившиеся к настоящему моменту традиции исследования творчества Достоевского, по сути своей позитивистские. Первая — это поиск прототипов героев, зачатков идей произведения и описываемых событий в авторском опыте, в том числе читательском. Вторая — изучение творческого процесса на основании достоверных фактов, содержащихся в записных книжках, дневниках, письмах и иных документальных свидетельствах, раскрывающих секреты авторской «кухни». Творческий разум писателя

(изученный пока еще далеко не достаточно) впитывал и перерабатывал весь собранный материал, организуя его и намечая контуры будущей книги. Исследователями установлено, что источником информации Достоевскому часто служили малые литературные формы, журналистика, письма и даже низкопробная литература. Если бы мне было досконально известно, как именно Достоевский превращал весь этот мусор в золото, я мог бы, в принципе, насобирать несколько тысяч страниц опубликованных в XIX веке текстов, запрограммировать компьютер на выполнение необходимого отбора, преобразования и компоновки материала и выдать в итоге новый роман Достоевского. На самом же деле моя цель даже менее скромная. Я хочу выявить и описать законы, по которым материал, используемый выдающимся творческим разумом, преобразуется в результат его деятельности.

2. НЕКОТОРЫЕ КОМПЕТЕНТНЫЕ ЧИТАТЕЛИ ВОЗРАЖАЮТ ПРОТИВ ИССЛЕДОВАНИЙ ПОДОБНОГО РОДА

Полвека назад большинство американских литературоведов, склонных работать по строго определенным правилам, придерживались немецкой позитивистской традиции *Quellenforschung** или французской *explication de texte*** , которые унаследовали от классической филологии пристальное внимание к литературной аллюзии и контексту. В последние же годы самые энергичные исследователи в Америке вновь утверждают, что выдающиеся поэты «ведут победную борьбу со своими величайшими предшественниками»¹ и что «порождающие семиозис константные нарушения грамматики являются результатом интертекстуальности»². Первое из этих высказываний, несомненно, отражает борьбу Гарольда Блума с критическим направлением, которому он сам следует; во втором Мишель Риффатер имеет в виду множество значений, извлекаемых из его собственного багажа филоло-

* Исследование источников, источниковедение (нем.).

** Толкование текста (фр.).

гической интертекстуальности. Многие из лучших умов того поколения исследователей, чья деятельность пришлось на период между этими двумя всплесками генетического литературоведения, игнорировали или отвергали традиции, прежде столь плодотворные.

В 1920-е годы, как и сегодня, находились люди, воспринимавшие подобные исследования как покушение на святая святых царства муз. Даже Фрейд, так любивший докапываться до самых сокровенных тайников души, очень красноречиво сформулировал то табу, которое я намерен нарушить: «К сожалению, перед проблемой творчества психоанализ вынужден сложить оружие»³. В этой милитаризированной метафоре звучит грубовато-добродушное сожаление старого солдата науки, который желал бы бросить вызов всем природным явлениям без каких-либо исключений, а его смиренное признание ограниченности своих сил — это, скорее всего, лишь одна из тех масок, носить которые Фрейд научился, по мнению Стенли Эдгара Хаймена, у «старого взломщика» Шерлока Холмса⁴. Столь громкие самоуничижительные декларации не удерживали Фрейда и его последователей от попыток раскрыть тайну творческого разума. И все же это высказывание ученого демонстрирует одну из ключевых особенностей его подхода к изучению художественного творчества. Он стремится проникнуть сквозь интеллектуальные хитросплетения поверхностных наслоений цивилизации и выявить в глубине элементарные движущие силы и базисные структуры, немногочисленные и присущие всем крупным художникам.

Однако сегодня, выдвигая вполне разумные доводы против редуccionизма при изучении значительных художественных произведений, необходимо учитывать популярность капитального тезиса, согласно которому значительных произведений не существует, ибо значительность, и даже значение, являются атрибутом читательского и критического восприятия и не имеют отношения к авторам или текстам — за исключением текстов, где эти доводы выдвигаются. Данный нигилистический взгляд исходит из банальной истины, что мы, смертные, при оценке и интерпретации продуктов художественного творчества неспособны выйти за рамки, установленные нашей психологической, социальной и критичес-

кой средой. Но те, кого этот очевидный факт заставляет отказаться от поисков какого-либо смысла и значения в литературе, поступают подобно зилотам у Лукреция, которые, узнав, что они не бессмертны, в отчаянии кончают жизнь самоубийством. В своей книге я имею дело не со множеством разных читателей какого-то одного текста, а с одним читателем множества разных текстов — Федором Достоевским. Если рассматривать деформацию текста как естественное свойство человеческого ума, а не как новомодное литературоведческое открытие, то та деформация, которая осуществлялась в уме Достоевского, может дать ключ к решению загадки его творчества. Подобный пост-нигилистический подход пока еще не получил широкого признания, но может стать одной из наиболее продуктивных альтернатив критическому солипсизму или эпистемологическому отчаянию, когда они выйдут из моды.

Я вполне сознаю, что постоянно рискую впасть в грех самообмана. Пытаясь дать определение тому или иному виду трансформации, которую претерпевает используемый Достоевским материал в его произведениях, я подчас пользуюсь терминологией, разработанной психологами для описания процессов, происходящих, скорее, во время сна или воспоминания, нежели в творческом акте. Употребляя такие термины, как смещение, сгущение, множественность причин, закон сохранения или механизм, я стараюсь не уподобиться тем, чьи рассуждения по поводу процесса творчества целиком строятся на каком-либо сравнении, взятом за основу. Так, Платон сравнивает геометрическую интуицию с неожиданным воспоминанием, — фактически, отождествляет их⁵. Более осмотрительный математик Анри Пуанкаре связывает интуицию с деятельностью второго, бессознательного «я», другие — со сном или явлением некоего неземного существа; некоторые же, подхватив эту аналогию, преобразуют ее в соответствии с собственной позицией. Однако все эти сравнения и уподобления — не что иное, как устаревшие формы выражения той мысли, что творческий акт в значительной мере осуществляется помимо интенции автора и порой даже незаметно для него; многие, в том числе и Достоевский, высказывали эту мысль, не прибегая к метафорам.

Большинство ученых подразделяют творческий процесс на три стадии: предваряющий этап, творческое озарение и непосредственная работа над произведением. Рассмотрение первой и третьей стадий обычно не вызывает никаких возражений. О том, как зарождается замысел произведения, написано немало и самими писателями, и их биографами. Некоторым авторам необходим какой-нибудь внешний стимул — так, Толстой и Диккенс расцветали в атмосфере благожелательности и восхищения; Флоберу, похоже, нужны были критические нападки; Троллопу требовалось ощущение безопасности и надежности; Бальзака подстегивал дух соперничества. Эта предваряющая стадия может принять вид ученичества — в семье, как было у Джона Стюарта Милля, в школе, как у Томаса Вулфа, в журналистике, как у Чехова, в театре, как у Шекспира, или в любом другом месте, где формируется художник. Для многих писателей необходимой предпосылкой служит какой-нибудь ритуал или привычная обстановка. Пушкину, например, особенно легко писалось осенью, а Хаусмену во второй половине дня; Шиллер не мог сочинить ни строчки, не засунув в ящик письменного стола парочку гниющих яблок, Мопассан — не понюхав эфира; некоторых вдохновляют азартные игры или покупка яхты, а есть и такие, кто может создать что-нибудь стоящее только в спешке, когда поджимают сроки. В общем, трудно даже представить себе нечто столь диковинное, что не могло бы послужить стимулом для того или иного художника. О том, как протекал этот подготовительный период у Достоевского, я напишу ниже.

Наконец, в ходе подготовки наступает момент, когда, по обычным меркам, ее можно считать законченной, и на первый план выступает творческое воображение. Часто музы посещают автора неожиданно — во сне или после длительного творческого застоя, когда душа художника блуждает в потемках и ему кажется, что он никогда больше не будет способен что-нибудь создать. Много говорилось об опьяняющем восторге, который охватывает художника в момент вдохновения, об обострении всех его чувств и способностей, а также о том, что этот момент очень краток и напоминает эпилептическое состояние, в каком пророк Магомет посетил рай. Однако многие художники, равно как и исследователи

их творчества, считают недопустимым анализировать то, что, на их взгляд, составляет самую суть творческого процесса.

Труднее всего отграничить определенными сроками завершающую стадию. Поэты давно уже махнули рукой на педантичное предписание Горация доводить всякое стихотворение до совершенства не менее десяти лет, а у Моцарта или, скажем, Сэмюэля Джонсона период обдумывания замысла завершался (если вообще начинался когда-либо) еще до того, как они успевали взять перо в руки. Пушкин жаловался, что его героиня решила выйти замуж, не посоветовавшись с ним, а Толстой страшно удивлялся смерти одного из своих персонажей. Достоевский просил прощения у издателя за задержку в присылке восьмой книги «Братьев Карамазовых», объясняя ее следующим образом: «Во всей этой 8-й книге появилось вдруг много совсем новых лиц, хоть мельком, но каждое надо было очертить в возможной полноте, а потому книга эта вышла больше, чем у меня первоначально было намечено»⁶. Столь запоздалое вмешательство муз, стремящихся в последний момент внести коррективы в текст, наводит на любопытные предположения о характере заключительной стадии работы Достоевского над произведением. Если у Моцарта творения, созданные по вдохновению, в дальнейшем подвергались переработке, то у Достоевского наоборот, редактирование вызывало новый порыв вдохновения, рождало новые открытия.

Я рассматриваю вдохновение скорее как трансформацию авторского опыта, а не как возникновение идей на пустом месте, и пытаюсь установить, по каким правилам эта творческая трансформация происходит. Выявление этих правил — дело не новое. «Дорога в Ксанаду» Ливингстона Лоуэса начинается с опровержения мнения, что творческое вдохновение якобы охватывало Кольриджа все реже по мере того, как запас накопленных им знаний возрастал. Внимательно разглядывая буквально каждую фразу поэмы «Кубла Хан», Лоуэс прослеживает ее истоки в использованной Кольриджем литературе (список которой удивительным образом сохранился полностью) и размышляет о том, как именно «сцепляются атомы», образуя эту необычайную поэму. Вопрос о взглядах критиков Достоевского на творческий процесс будет рас-

смотрен ниже, но все подобные методы исследования наталкиваются на возражение, сформулированное Алленом Тейтом с поистине неопровержимой субъективностью: «Я пришел к выводу, что это применимо к тем поэтам, которые мне не нравятся»⁷.

3. ПОНЯТИЕ «НОВОПОДОБИЯ» ПОДЧЕРКИВАЕТ НЕОБХОДИМОСТЬ ИЗУЧЕНИЯ ИСТОЧНИКОВ

Аллен Тейт был одним из известнейших поэтов и критиков того периода, когда популярность источниковедения упала до минимума, и поэтому его позиция представляет несомненный интерес. Превыше всего, по-видимому, он ценил художественное своеобразие произведения, его оригинальность. И для того, чтобы проследить, как вдохновение стало считаться священным даром, анализировать который недопустимо, я хотел бы детальнее разобрать и, возможно, представить в качестве своего рода мифологемы именно это поклонение художественному своеобразию, а начать с непосредственного восприятия вдумчивым читателем великих произведений литературы. Иногда в роли таких читателей выступают критики, которые делятся своими впечатлениями с широкой аудиторией. Джордж Стайнер так описывает реакцию, возникающую у него при чтении Толстого и Достоевского:

«Великие творения искусства налетают на нас, как вихрь, распахивая двери нашего восприятия и опрокидывая всю систему наших ценностных представлений. Мы пытаемся построить систему заново с учетом этого воздействия и, побуждаемые естественным социальным инстинктом, стремимся рассказать другим о силе и своеобразии пережитого потрясения и убедить их не отгораживаться от новых веяний»⁸.

В последние десятилетия подобная импрессионистская критика, в отличие от импрессионистской живописи, утратила свое лидирующее положение на рынке, и воздействие ее на умы современников снизилось. Да и сам Стайнер признал это, снабдив свою книгу подзаголовком «Опыт *старой*

критики». Иногда критику такого рода называют «аффектированной» (букв. «критикой типа “потрясающе!”») — отчасти потому, что ей свойственно выражать оценку литературных произведений словами, реальный смысл которых определить трудно, да к тому же они изнашиваются с поразительной скоростью, уступая место другим столь же неопределенным эпитетам, характеризующим произведение как «великое», «сильное», «впечатляющее», «высокое», «серьезное», «классное» или «шикарное». В исторические моменты вроде нынешнего, когда этот по существу автобиографический подход не пользуется популярностью, те критики — как рядовые, так и выдающиеся, — которые не могут избежать эмоциональных оценок, пытаются скрыть слово «потрясающе» под различными масками.

Три традиционные школы критики, связанные с классической, реалистической и романтической эстетикой и стремящиеся к вытеснению аффекта, вызываемого литературным текстом, делают некие утверждения о его происхождении. Эти школы отражают не столько этапы развития человеческой культуры, сколько разные особенности восприятия творений искусства, существующие во все времена. Достоевский использовал все эти три подхода, как, впрочем, и самые первые критики Гомера. Критики классической школы называют текст, оставивший у них большое впечатление, божественным; поэты-классицисты, стараясь подсказать критикам эпитеты, характеризующие их творчество с лучшей стороны (как зачастую делают и все другие поэты), стремятся создать иллюзию божественного вмешательства в их творческий процесс. Так, Достоевский писал, что Гомер, возможно, был послан человечеству Богом, Лукреций считал, что его учитель Эпикур сам принадлежит к сонму богов⁹, а Гесиод утверждал, что боги движут его рукой. Когда Гесиод в своем автобиографическом труде описывал явившихся ему муз, он, вполне вероятно, принимал за действительность приснившийся ему сон. Лукреций же, несомненно, не верил в возможность сошествия богов на землю. Однако решающим основанием для приписывания божественного происхождения всегда было воздействие художественного произведения на читателя, а в оценке этого воздействия характерный для «аф-

фектированной» критики эпитет «Потрясающе!» уступает место утверждению о ниспосланном свыше вдохновении. При этом я не знаю ни одного поэта или критика, который сказал бы: «Это произведение вдохновил сам Аполлон, но, очевидно, в свой выходной день».

Второй вид вытеснения аффекта неразрывно связан с реалистической эстетикой и в прямом своем смысле реализуется в метафизике. Суть его можно передать словами «Как верно!» Такой способ был не чужд и Гомеру. Когда Одиссею, хладнокровнейшему из убийц той эпохи, пришлось, по законам жанра, скрывать непрошенные слезы, он выразил свои чувства в духе псевдогенетической критики, высказав одновременно и классицистическую оценку («Как божественно!»), и реалистическую («Как верно!»): «Выше всех смертных людей я тебя, Демодок, поставляю; / Музою, дочью Дия, иль Фебом самым наученный, / Все ты поешь по порядку, что было с ахейцами в Трое, / Что совершили они и какие беды претерпели; / Можно подумать, что сам был участник всему иль от верных / Всех очевидцев узнал ты». ¹⁰ Имидж сурового воина не позволял Одиссею открыто восторгаться декламацией Демодока, но фраза «Музою наученный» говорила всем окружающим именно о сильном впечатлении. Вторая часть этого хвалебного отзыва построена по тому же принципу, но более тонко. Говоря, что Демодок описал все события верно, Одиссеей опять же имел в виду, что пение довело его до слез. Во времена Достоевского реализм порождал великие художественные произведения, но теория его была наивной. Гончаров пишет Достоевскому, что один из его характеров «снят <...> с действительности, как фотография» ¹¹, хотя в целом такой упрощенный взгляд на творчество вовсе не был свойствен ни самому Гончарову, ни Достоевскому. Аристотель, живший в эпоху более развитых представлений о мире, понимал, что в искусстве требуется не правда, а правдоподобие. В разные века правдоподобие трактовалось по-разному, но, пожалуй, правильнее всего определить его как такое свойство текста, которое заставляет читателя или зрителя воскликнуть «Потрясающе!» Простейший способ достичь правдоподобия — с пеной у рта свидетельствовать об истинности. Поэты всегда претендуют на правдоподобие своих произ-

ведений, желая вместе с тем, чтобы критика не отказывала им и в художественном мастерстве.

Третий из рассматриваемых вариантов вытеснения аффекта находит полное и буквальное воплощение в истории литературы, а именно, в эстетике романтизма. Его суть выражается фразой «Как ново!». Гомер использовал и этот критерий, наряду с двумя первыми. Когда Фемий, еще один певец из «Одиссеи», молит о пощаде, он, понятно, тоже ссылается на божественное провидение, но в качестве дара богов называет не высокое мастерство, а свою оригинальность: «Пению сам я себя научил; вдохновением боги / Душу согрели мою...»¹² Логика у Фемия железная: если поэта никто не учил слагать стихи, то, значит, он поэт «от бога». Примерно так же у Гомера часто смотрят и на людей: раз происхождение человека неизвестно, то, вполне вероятно, он является сыном кого-либо из богов. Наличие других возможных источников или учителей принижает роль богов и тем самым дискредитирует героя или художественное творение. В этом контексте приведенная выше военизированная метафора Фрейда становится чуть ли не калькой рассуждения Диомеда в «Илиаде»: «Если бессмертный ты бог, от высокого неба нисшедший, / Я никогда не дерзал с божествами Олимпа сражаться»¹³.

Подобный тип вытеснения суждения о читательском аффекте суждением о литературной истории так же не нов, как и два других вышеуказанных, но в данном случае в нашем распоряжении нет никаких аристотелевских тезисов, которые могли бы уберечь читателя от слишком буквального понимания этого маневра и от излишней доверчивости по отношению к претензиям авторов, пытающихся подсказать критикам аффектированные похвалы в свой адрес. В начале поэмы «Потерянный рай» Мильтон просил свою музу помочь ему воспеть то, о чем еще никто до него не пытался говорить ни прозой, ни стихами.¹⁴ Гораций говорил, «*carmina non prius audita*»¹⁵, а в наши дни рекламодатели установили, что добавление слова «новый» на этикетке какой-либо продукции увеличивает объем продаж на 14%. Следуя этой традиции, поэты типа Аллена Тейта не считают, что наличие

* Еще не слышанные песни... (лат.).

предшественников свидетельствует о плагиате или, по крайней мере, о недостатке воображения. Паскаль сознавал, что многие из его «Мыслей» высказывались и до него, но явно не хотел согласиться с мнением, что истинной ценностью может обладать лишь абсолютно оригинальное произведение:

«65. Пусть не корят меня за то, что я не сказал ничего нового: ново само расположение материала; игроки в мяч бьют по одному и тому же мячу, но с неодинаковой меткостью.

С тем же успехом меня можно корить за то, что я употребляю давным-давно придуманные слова. Стоит по-иному расположить одни и те же мысли — и получается новое сочинение, равно как, если по-иному расположить одни и те же слова, получится новая мысль.

66. Стоит изменить порядок слов — меняется их смысл, стоит изменить порядок мыслей — меняется впечатление от них»¹⁶.

В первой из этих фраз Паскаль выражает озабоченность в связи с возможным обвинением его в недостаточной оригинальности и признает ее необходимость в качестве литературного принципа. Чтобы узаконить, в соответствии с этим принципом, свои отнюдь не новые «Мысли», он изобретает особую разновидность оригинальности, проявляющейся в компоновке и оформлении материала, а не в его новизне.

Гораций, естественно, не мог бы прибегнуть к такому же оправданию, поскольку заимствовал стансовую форму и метрику своих ни с чем не сравнимых од и эпод у множества предшественников. Но если даже он и связывал ценность произведения с его оригинальностью (в чем я очень сомневаюсь), у него не было необходимости переиначивать по-всякому эту традиционную концепцию, защищаясь от нападков настырных адептов позитивистского учения. Не так давно один из крупнейших представителей этой школы снизошел до признания ценности вдохновенной оригинальности. Чтобы преодолеть табу против генетического подхода, каковой с необходимостью следует из этого признания, и оправдать применение такого подхода при исследовании своих любимых произведений, Густав Лансон объяснял следующим образом:

«Изучение источников художественного произведения и влияний, которым оно подверглось, проводилось в течение всего XIX столетия, и особенно последовательно и интенсивно в последние тридцать-сорок лет. Люди малосведущие усматривают в этом занятии лишь тщеславное стремление педантов от литературоведения продемонстрировать стерильную чистоту своих познаний или очернить гения, недоступного их пониманию, на самом же деле оно является наилучшим средством выявить, определить и оценить оригинальность авторской манеры, ее характерные черты и сильные стороны. Материал, использованный гениальным автором, не несет отпечатка гениальности. Но лишь собрав и тщательно исследовав весь этот материал, можно выделить тот конечный, не поддающийся дальнейшему анализу элемент, который заключает в себе всю новизну и оригинальность произведения. Публика чувствовала, что в «Мыслях» содержится нечто доселе не встречавшееся, но что бы это могло быть? Что именно нигде не встречалось раньше? На этот вопрос рядовой читатель не находил ответа».¹⁷

Эта трогательная концепция полученного в результате анализа остатка, который служит вместилищем всей художественной ценности произведения, представляет собой героическую попытку критика найти опору в испытанной на прочность позиции, не имеющей ничего общего с рациональным подходом самого Лансона. В наши дни, как и во времена Лансона, — да и в Древней Греции, кстати, — излюбленными критическими клише являются «первый» и «никогда прежде», которые заведомо не соответствуют действительности. Иногда критики пытаются постулировать оригинальность текста «негативным» образом, но этот обратный ход делает их попытку бессмысленной. Так, фраза «никогда прежде ни один автор не смотрел на это под таким углом зрения» означает всего лишь, что данное произведение не было до сих пор написано каким-либо другим автором. Несомненно, Лансон сознавал, что если, с одной стороны, никогда нельзя дать полной гарантии, что выявлены абсолютно все источники данного текста, то, с другой стороны, всякое утверждение самобытности произведения, основывающееся на отсутствии достоверных источников, неизбежно будет сомнительным.

Однако критик не мог стряхнуть с себя оковы многовековых представлений, усматривающих художественную ценность текста лишь в его оригинальности.

Лансон и Паскаль, как и многие другие, могли бы оправдать свой критический подход, отвергнув культ оригинальности и обратившись вместо этого к не менее почтенной традиции, усматривающей достоинство произведения как раз в его неоригинальности. Лоуэс гораздо выше ставил те части поэмы «Кубла Хан», где каждая строчка привязана к какому-либо известному источнику (или даже нескольким), нежели те, чье создание приписывается таинственным священнодействиям одурманенного мозга¹⁸. Аналогичную позицию занимал Дональд Стауфер, говоривший о необходимости изучения творческого процесса: «Поскольку слово «поэзия» происходит от греческого глагола *poieo* (делаю, творю), то ясно, что лишь проследив шаг за шагом, как произведение создавалось, мы можем быть уверены, что рассмотрели само произведение, а не что-либо сопутствующее»¹⁹. Но представление о том, что несомненная вторичность литературного текста повышает его качество, предполагает более широкое толкование оценки «Как верно!», подразумевающее под адекватностью реальности и адекватностью источникам знания — религиозным, светским, научным, литературным и прочим — при условии, что они утверждают истину. Законную силу учению Христа придавал тот факт, что он опирался на предсказания пророков, которые, в свою очередь, опирались на Тору, чьи истоки, по всей вероятности, следует искать в Месопотамии. Чем менее оригинальной была рассказываемая история, тем сильнее она воздействовала на слушателей. «Ибо истинно говорю вам: доколе не прейдет небо и земля, ни одна йота или ни одна черта не прейдет из закона, пока не исполнится все»²⁰. С этих позиций мастерство писателя, независимо от того, связывают ли его в первую очередь с приверженностью традиции, рассмотрением социальной темы или проникновением в глубины человеческой психологии, оценивается по тому, насколько верно ему удастся передать то, что уже существует. При этом оценка «Как верно!» неизбежно приходит в противоречие с оценкой «Как ново!».

В данном разделе я по мере сил старался определить мес-

то оригинальности в ряду литературных ценностей, подобно тому, как это сделал Аристотель в отношении правдоподобия. Вот уже два тысячелетия поэзия, претендующая на сложность, заявляет о том, что она «не истинна», и уже много веков читателю, взявшему в руки книгу, озаглавленную «Истинная история...», из одного этого заглавия становится ясно, что ему предстоит прочесть вымышленную историю, которая отличается не истинностью, а в лучшем случае правдоподобием. Точно так же следует воспринимать и более недавние претензии авторов на оригинальность: речь идет не об абсолютной новизне, а о ее видимости. Текст не обязан быть ни истиной в последней инстанции, ни открытием чего-то, до сих пор неизвестного. Если термин «правдоподобие» означает нечто, заставляющее нас воскликнуть «Как верно!», то уже давно назрела необходимость в термине «новоподобие», который означал бы нечто, вызывающее у нас реплику «Как ново!». При этом и то, и другое на самом деле служит выражением нашей реакции, которая наиболее точно передается репликой «Потрясающе!».

4. ДОСТОЕВСКИЙ ВЫРАБОТАЛ ОСОБЫЙ ВЗГЛЯД НА ВДОХНОВЕНИЕ, ПОЗВОЛИВШИЙ СОВМЕСТИТЬ КРИТЕРИЙ ОРИГИНАЛЬНОСТИ ТЕКСТА С КРИТЕРИЕМ ИСТИННОСТИ

Достоевский понимал, что в литературе неизбежно возникает конфликт двух идеалов — художественного своеобразия текста и его соответствия действительности. Правда, иногда он пытался этот факт игнорировать. В то время как один из самых ярых противников романтизма сравнивал Достоевского с фотоаппаратом, сам Достоевский в разговоре с человеком, более благосклонно воспринимавшим романтические веяния, отзывался о вдохновении следующим образом:

«Труд поэтический, как бы ни был он продолжителен, не зависит от воли: ею движет незримая сила...»

«Вот, говорят, творчество должно отражать жизнь, и прочее. Все это вздор: писатель (поэт) сам создает жизнь, да еще

такую, какой в полном объеме до него и не было»²¹.

Вера в то, что творческое воображение может породить нечто невиданное, сближает писателя с романтиками, для которых высшей похвалой служит отзыв «Как оригинально!» и отдаляет от реалистов, предпочитающих оценку «Как верно!».

При всей своей любви к парадоксам, Достоевский был не первым, кто пытался примирить противоречие между новизной текста и его верностью реальности. Дональд Фангер отнес Достоевского к «романтическим реалистам»²², и напряжение, существующее в его творчестве между этими эстетическими полюсами, свидетельствует о верности этого наблюдения. Один из наиболее выразительных пассажей Достоевского относительно творческого процесса содержится в письме к Аполлону Майкову, где писатель в поисках источника творчества то парит в поднебесье, то спускается в подземные недра:

«...поэма*, по-моему, является как самородный драгоценный камень, алмаз, в душе поэта, совсем готовый, во всей своей сущности, и вот это первое дело поэта как *создателя и творца*, первая часть его творения. Если хотите, так даже не он и творец, а жизнь, могучая сущность жизни, Бог живой и сущий, совокупляющий свою силу в многообразии создания местами, и чаще всего в великом сердце и в сильном поэте, так что если не сам поэт творец <...>, то, по крайней мере душа-то его есть тот самый рудник, который зарождает алмазы и без которого их нигде не найти. Затем уж следует *второе* дело поэта, уже не так глубокое и таинственное, а только как художника: это, получив алмаз, обделать и оправить его» (ПСС, 29/1: 39).

Достоевский не писал работ по теории литературы, и встречающиеся в его письмах, статьях и беллетристике замечания по этому вопросу всегда адресованы его корреспонденту, оппоненту-журналисту, читателю или персонажу. Литературовед не должен поддаваться искушению рассматривать письма, мемуары или манифесты как «менее художественный»

* На языке Достоевского это слово означало любое порожденное вдохновением крупное поэтическое или прозаическое произведение²³ (Прим. автора).

материал, чем собственно «литературные» произведения. Особую осторожность следует соблюдать с полемической публицистикой Достоевского. В спорах он имел обыкновение сначала уступать оппоненту даже больше, чем тот ожидал, а затем добиваться от него ответных саморазоблачительных признаний. Тем не менее, его позиция обычно была ясна; в данном случае ее можно понять, сопоставив практически те же самые мысли, высказанные им в письме к Майкову и в нижеприведенном отрывке из статьи «Г. — бов и вопрос об искусстве», представляющей собою литературную полемику Добролюбовым, чья идеологическая позиция была прямо противоположна позиции Майкова. Столь же противоположным было и отношение Достоевского к этим двум деятелям русской культуры.

«...творчество, основание всякого искусства живет в человеке, как проявление части его организма, но живет нераздельно с человеком. А следовательно, творчество и не может иметь других стремлений, кроме тех, к которым стремится весь человек. <...> Оно всегда будет жить с человеком его настоящей жизнью; больше оно ничего не может сделать. Следовательно, оно останется навсегда верно действительности.

Конечно, в жизни своей человек может уклоняться от нормальной действительности, от законов природы; будет клоняться за ним и искусство. Но это-то и доказывает его тесную, неразрывную связь с человеком, всегдашнюю верность человеку и его интересам. <...> А так как интерес и цель его одна с целями человека, которому оно служит и с которым соединено нераздельно, то чем свободнее будет его развитие, тем более пользы принесет оно человечеству» (ПСС, 8: 101—102).

Как в этом отрывке, так и в письме к Майкову чувствуется, что Достоевский, говоря о наличии неразрывной связи между писателем и его творчеством, в то же время убежден, что невозможно описать эту связь и, стало быть, поделиться писательским опытом. В отличие от А. Тейта, Достоевский не испытывал отвращения к генетическим исследованиям, однако он разделял традиционный взгляд на них как на неосуществимые. Может быть, лучше всех этот взгляд выразил К. Г. Юнг, говоривший, что любую реакцию человека на тот

или иной раздражитель можно объяснить на основе причинных связей, но творческий акт является полной противоположностью простой реакции и никогда не будет понят до конца. Достоевский полагал, что этот непознаваемый процесс совершается по законам не только того мира, который является нам непосредственно и может быть истолкован кем угодно даже лучше, чем им самим, но и мира истинного, понять который невозможно без особого дара, присущего ему лично. Именно такое боговдохновенное понимание искусства позволяло Достоевскому совместить принцип оригинальности с принципом реалистичности и верить, что хотя он не изобрел ничего нового, но зато постиг вещи, недоступные другим. Для этого требовался более тесный контакт с жизненной реальностью, чем у большинства людей, и Достоевский очень гордился тем, что, как правило, мог указать источник тех или иных элементов своих произведений. Иногда он усматривал подтверждение успеха своей книги в отзывах читателей, говоривших, что она «правдива», но, как я уже писал выше, эта реакция может быть вызвана не соответствием произведения какому-либо из миров, а цельностью его воздействия на читателя.

Достоевский находил и еще одно, лишь частично доказуемое подтверждение реалистичности своего творчества. Он заявлял, что сообщает истины, которые осознаются другими лишь спустя какое-то время, — иначе говоря, претендовал на обладание провидческими способностями. Его романы «Преступление и наказание» и «Бесы» не раз называли злобными и клеветническими измышлениями, которые не соответствуют действительности и со всей силой риторического таланта утверждают неправду ради достижения желаемого эффекта. Отвечая на эти выпады, Достоевский со своеобразным удовлетворением указывал на преступления, совершенные в действительности в период между завершением его романа и его публикацией. Таким образом, говорил писатель, он не мог ни взять этот факт из жизни, ни спровоцировать его:

«Не знаю, хорошо ли я выполнил, но знаю, что лицо моего героя в высочайшей степени реальное. (В “Бесах” было множество лиц, за которые меня укоряли как за фантасти-

ческие, потом же, верите ли, они все оправдались действительностью, стало быть, верно были угаданы. Мне передавал, например, Победоносцев о двух, трех случаях из задержанных анархистов, которые поразительно были схожи с изображенными мною в “Бесах”.) Всё, что говорится моим героем в посланном Вам тексте, основано на действительности. Все анекдоты о детях случились, были, напечатаны в газетах, и я могу указать где, ничего не выдуманно мною» (ПСС, 30/1: 63).

Вера Достоевского в свой провидческий дар была столь глубока, что распространялась даже на явления повседневной жизни. Его жена рассказывает историю об одном из их слуг, чей сын пропал, не давая о себе знать целых два года. Слуга хотел, чтобы по его сыну совершили заупокойную службу и таким образом внушили ему мысль о необходимости вернуться. Достоевский уговаривал его отказаться от этой затеи, поскольку был убежден, что его сын и без того вернется через две недели. Так и произошло²⁴. В другой раз писатель предупредил жену, чтобы она внимательно следила за их сыном, потому что ему приснилось, что сын упадет и последствия падения будут трагичны. Спустя некоторое время сын упал в эпилептическом припадке и умер. В отношении подобных прорицаний наблюдается своего рода дарвиновский принцип естественного отбора: все наперебой говорят о тех, которые сбылись, а о несбывшихся забывают. Известна целая серия предсказаний Достоевского, на которые неспособна даже самая уникальная интуиция. Предсказания эти связаны с рулеткой: Достоевский играл только в эту игру, поскольку в ней можно добиться успеха благодаря предвидению, и не играл, например, в бридж, где важная роль принадлежит коммуникативным способностям игроков, или в очко, где успех частично зависит от выпавших карт. Хорошо известен плачевный опыт Достоевского в рулетке, с которой ему фатально не везло, несмотря на все его визионерство.

Сохранилось много высказываний Достоевского, показывающих, что в попытке совместить творческую оригинальность с правдивостью он уповал на некие чудесные способности, которыми он якобы обладает. Но, в отличие от Гесиода, он не считал, что его наделили этими способностями

музы, а объяснял их своей необыкновенной наблюдательностью и исключительно тесной связью с окружающим миром, недоступной простым смертным. Чем неукоснительнее он будет придерживаться источников своего творчества, полагал Достоевский, тем больше вероятность разглядеть истину, не видимую другим, — в том-то и будет заключаться его оригинальность. В то же время, как свидетельствуют записные книжки писателя, даже после того, как «алмаз» — зерно будущего романа — раскрывалась ему, он еще долго перекраивал планы построения книги, менял те или иные сцены, облик персонажей и т. д.

Высказывания Достоевского о собственном творчестве настолько близки к распространенным в то время взглядам, что трудно определить, что преобладает в каждом конкретном случае. Возможно, он и сам не мог бы отделить одно от другого, ибо естественным образом интерпретировал популярную точку зрения в соответствии со своим пониманием вопроса и проецировал перенятые у других понятия на собственный опыт. Не исключено и то, что он даже сознательно подчинял свою творческую методику общепринятому мнению. Поэтому очень важно изучить как то, что он говорил о своей работе, так и то, что он делал в действительности. Одно помогает понять другое и вместе с тем каждое представляет самостоятельный интерес.

КРУГ ЧТЕНИЯ ДОСТОЕВСКОГО БЫЛ ОЧЕНЬ ШИРОК: ПЕРИОДИЧЕСКИЕ ИЗДАНИЯ, БЕЛЛЕТРИСТИКА И ПРОЧАЯ ЛИТЕРАТУРА—СОВРЕМЕННАЯ И ПРЕЖНИХ ЭПОХ, РУССКАЯ И ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКАЯ, ВЫСОКОГО И НИЗКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО УРОВНЯ

1. В ТЕЧЕНИЕ НЕСКОЛЬКИХ ДЕСЯТИЛЕТИЙ ИССЛЕДОВАТЕЛИ НЕ ПРИНИМАЛИ ВО ВНИМАНИЕ, ЧТО ДОСТОЕВСКИЙ ЖАДНО И ЦЕЛЕНАПРАВЛЕННО ЧИТАЛ ЛИТЕРАТУРУ САМОГО РАЗНОГО ХАРАКТЕРА

В 1934 году Комптон Макензи так высказался о влиянии Достоевского на его поколение: «Тому критику, который не усмотрел в наших произведениях следов влияния Достоевского, я отвечу, что оно проявляется в стремлении говорить правду»¹. Человек, достаточно искушенный, чтобы не ограничиться восклицанием «Потрясающе!», но недостаточно искушенный, чтобы оценить мастерство по достоинству, мог бы увидеть в приверженности Достоевского правде свидетельство большого литературного таланта. Но Макензи полагает, что талант Достоевского не вполне литературен — его произведения, якобы, слишком непосредственны, им не хватает отделки; автор не обращается к сокровищнице мировой литературы, игнорирует методы и приемы, разработанные писателями в течение веков. Не счесть критиков Достоевского, разделяющих этот взгляд. Самым именитым из них

является, пожалуй, Генри Джеймс, писавший Хью Уолполу:

«Вы спрашиваете, не кажется ли мне, что это «исступленное нагромождение материала беспорядочной кучей» лучше передает красоту и истину, чем вдумчивый отбор и кропотливая работа над текстом... Я отвечу вам со всей убежденностью, что ничего подобного мне не кажется, и наоборот, чем дольше я живу и чем больше пишу, тем очевиднее становится для меня необходимость отбора и обработки материала... Только форма способна вобрать в себя и сохранить самую суть вещей посреди хаоса бессмысленного словоблудия, в котором мы барахтаемся, как в жидком и остывшем безвкусном пудинге... Книги Толстого и Достоевского — это жидкий пудинг, хотя, безусловно, не безвкусный, потому что в него вложено столько их ума и души, что мы не можем не почувствовать его остроту и аромат, порожденные силой и великолепием их таланта и их опыта»².

Подобное понимание (или недопонимание) Достоевского восходит отчасти к Эжену-Мельхиору де Вогюэ, дипломату, путешественнику и исследователю, чей «Русский роман» больше, чем какое-либо иное исследование, способствовал знакомству французов с русской литературой. В 1886 г. де Вогюэ противопоставил Достоевского давнишнему знакомому Джеймса, «западнику» Тургеневу, и назвал первого из них «скифом, истинным скифом, который совершит переворот во всех наших привычных культурных представлениях»³. Признавая, что Достоевскому знакомы Бальзак, Эжен Сю и Жорж Санд и что они играют большую роль в мире его воображения, де Вогюэ считал, что Достоевский плохо управляет своими персонажами, которые «рвутся вперед, не зная удержу и повинувшись лишь бессознательным импульсам и эмоциям, а не разуму; это вырвавшаяся на свободу стихийная воля в чистом виде»⁴. Наиболее полно мнение критика о Достоевском выражено в следующем высказывании:

«Достоевский — это явление иного мира, могучий и неукротенный титан уникального своеобразия и силы. Дрожь, которая охватывает при встрече с некоторыми из его героев, вызывает ощущение, что перед нами творение гения, но мы знаем, что в литературе не бывает гениев, обделенных двумя высшими дарами — чувством меры и универсальностью. Чув-

ство меры — это искусство управлять своими мыслями, отбирать наиболее ценные из них и концентрировать всю их энергию в нескольких ярких вспышках. Универсальность — это способность видеть жизнь в ее целостности и изображать ее во всех ее многообразных и гармоничных проявлениях»⁵.

В следующих разделах этой главы я покажу, что относительно неумения Достоевского концентрировать свою интеллектуальную энергию и влияния на него зарубежной культуры де Вогюз просто-напросто ошибался. Тем не менее, этот взгляд укоренился во Франции на удивление прочно. Один из исследователей объяснял это страстным желанием французских литературных кругов найти за пределами своей страны — а за ненахождением даже изобрести — некое совершенство, чтобы противопоставить его засилью натурализма Золя и Мопассана, бороться с которым в открытую в 1880-е годы было невозможно⁶.

2. ИНФОРМАЦИЯ О ТОМ, ЧТО ЧИТАЛ ДОСТОЕВСКИЙ, ОБШИРНА, НО НЕДОСТАТОЧНА

Серьезные русские исследователи еще до Первой мировой войны считали Достоевского высокопрофессиональным писателем, хорошо знакомым с европейской литературной традицией. В период между двумя войнами этот взгляд был очень популярен во Франции, Германии и Чехословакии, а после Второй мировой войны распространился также в Англии и Соединенных Штатах. Л. П. Гроссман в своих статьях первым рассмотрел Достоевского в его литературном контексте и отметил целенаправленность, с которой писатель изучал классическую и современную литературу в поисках приемов, достойных подражания. Работы Гроссмана, написанные перед Октябрьской революцией и сразу после нее, намечали целую программу исследований, на которую могли опираться ученые последующих поколений.

Несмотря на задержки в работе, возникавшие во времена Сталина и Гитлера, к настоящему моменту достигнут существенный прогресс в этом направлении. Теперь мы знаем,

что Достоевский был читателем страстным и «гениальным», по выражению А. Л. Бема⁷. Для того, чтобы составить полную библиографию прочитанной Достоевским литературы, необходимы основательные исследования, и значительная часть этого труда уже проделана такими учеными, как Л. П. Гроссман, А. Л. Бем, А. С. Долинин, В. С. Нечаева, В. Л. Комарович, Г. И. Чулков, В. В. Виноградов, Ю. Н. Тынянов, М. П. Алексеев, Б. Г. Реизов, Л. М. Розенблюм, Г. М. Фридендер, В. А. Туниманов, В. Е. Ветловская, С. В. Белов, Д. Чижевский, Альфред Раммельмейер, Жак Катто, Малколм Джоунз, Чарльз Пэсидж, Виктор Террас, Ольга Лингстад, Дональд Фангер, Натали Бэйбл Браун и многие другие. В следующих разделах я укажу важнейшие использованные Достоевским источники, которые послужат мне основой для дальнейшего более углубленного изучения вопроса, и постараюсь дать читателю представление о том, как Достоевский работал с ними. Надеюсь, что эта информация окажется полезной тем, кто отправился исследовать эту бескрайнюю область, но не имеет доступа к необходимым текстам на русском языке.

Сведения о круге чтения Достоевского многочисленны, но не дают полной картины. Поступив в петербургское Главное инженерное училище, молодой Достоевский изучал там, помимо всего прочего, английский, французский и немецкий языки; после освобождения из острога в 1854 году он просит брата прислать ему книги и пишет: «Самая первая книга, которая мне нужна, — это немецкий лексикон» (ПСС, 28/1:172). В более пространственных письмах, написанных в юном возрасте, он упоминает о чтении Гофмана и Шекспира в оригинале, но чаще предпочитает знакомиться с немецкой и английской литературой в русских или французских переводах. Супруга писателя оставила список из семисот с лишним книг, находившихся в его личной библиотеке к концу его жизни⁸. Полицией составлен перечень книг библиотеки кружка петрашевцев, за членство в котором был арестован писатель⁹. В его собственных сочинениях упоминаются две или три сотни авторов, а в критических статьях и воспоминаниях о нем — гораздо больше. Однако на самом деле количество книг, читавшихся и перечитывавшихся им, значитель-

но превышает тот объем, какой мы можем выявить на основании имеющихся в нашем распоряжении данных. Иногда писатель составлял списки литературы, которую собирался прочитать или уже прочел. Вот один из них, относящийся к 1874 или 1875 году:

«NB. Книги в Эмской библиотеке прочитать, если будет время.

G. Sand. *Cesarine Dietrich. Journal d'un voyageur pendant la guerre.* (Paris, 1870).

Erckmann-Chatrian. *Histoire d'un homme du peuple.* (Paris, 1865).

Belot. *L'article 47.* (Paris, 1870).

G. Sand. *La confession d'une jeune fille.* (Paris, 1865).

Erckmann-Chatrian. *Waterloo.* (Paris, 1865).

A. Dumas (fils). *Affaire Clemanceau.* (Paris, 1857).

Proudon (P.-J.). *La revolution sociale demontree par le coup d'etat du 2 Decembre.* (Paris, 1836).

Nb. *Musset Alfred. La confession d'un enfant du siecle.* (Paris, 1836).

Flaubert (G). *Madame Bovary.* (Paris, 1856).

Octave Feuillet. *Le roman d'un jeune homme pauvre.* (Paris, 1858).

Belot. *Le drame de la rue de la Paix.* (Paris, 1867).

Femme de feu. (Paris, 1872).

A. Dumas-fils. *L'homme-Femme.* (Paris, 1864).» (ПСС, 27: 111)¹⁰.

Перечень этот составлен по ассоциативному принципу, и отнюдь не имеет сколько-нибудь систематического характера. Так, «Исповедь сына века» А. Мюссе включена в него потому, что она перекликается, с одной стороны, с «Исповедью молодой девушки» Жорж Санд, а с другой — с произведением Э. Эркмана и А. Шатриана «Ватерлоо», поскольку Мюссе начинает свою книгу с описания неврастении, охватившей мир в пост-наполеоновскую эпоху. Известно, что Достоевский собирался перечитать «Исповедь» Мюссе, послужившую, несомненно, одним из источников «Записок из подполья». Французский писатель уделяет большое внимание адюльтеру, что связывает его книгу с самым знаменитым романом XIX века на эту тему — «Мадам Бовари», а также со

столь рискованным сочинением, как «Огненная женщина» Адольфа Бело, название которого отражает, во-первых, пылкую натуру героини, а во-вторых, ее привычку плавать в фосфоресцирующей воде. Заинтересовавшись проблемой взаимоотношения полов, Достоевский, понятно, никак не мог оставить в стороне книгу Дюма-сына «Мужчина — женщина». В этом произведении адюльтер подвергается тщательно и всестороннему обследованию, завершающемуся гигантской фразой на целую страницу, где автор перечисляет все возможные меры, которые следует предпринять мужу неверной жены, и дает в заключение совет убить ее, если эти меры не подействуют. Короче говоря, читал Достоевский так же, как и писал. Если Толстой при чтении не упускал из вида замысел своего очередного труда и старался систематизировать и усвоить все, что было сказано по данному вопросу до него, то у Достоевского в мозгу постоянно крутился целый ворох тем, и он порой не имел представления, как именно он ими воспользуется, но чувствовал, что все они важны для него и объединены некой неуловимой связью, которую рациональная половина его мозга была не в состоянии проанализировать.

Подобная информация достаточно ясно указывает на то, что объем прочитанной Достоевским литературы был весьма значительным, но не уточняет его. Достоевский регулярно просматривал журналы, издававшиеся в то время и изобиловавшие сочинениями как русских, так и зарубежных писателей; с не меньшим интересом он читал отчеты о судебных заседаниях, диспуты на политические темы, трактаты по психологии и прочие материалы. Как писал три поколения назад Леонид Гроссман в статье, уникальной для того времени и лучшей из всех, исследовавших круг чтения Достоевского, «последние двадцать лет жизни Достоевского целиком захвачены непрерывной лихорадочной работой публициста, романиста и журнального редактора. Трудно учесть весь этот огромный печатный материал, просмотренный и усвоенный им за этот период»¹¹. При той широте интересов, которая была присуща Достоевскому и при том количестве литературы, которую он читал, исследователю труднее доказать, что писатель не читал данный текст, чем доказать обратное.

3. БИБЛИЯ И ДРУГИЕ ТЕКСТЫ РЕЛИГИОЗНОГО СОДЕРЖАНИЯ БЫЛИ В ЧИСЛЕ ПЕРВЫХ КНИГ, ПРОЧИТАННЫХ ДОСТОЕВСКИМ, ОСТАВАЛИСЬ С НИМ ВСЮ ЖИЗНЬ И ОКАЗАЛИ НА НЕГО БОЛЬШОЕ ВЛИЯНИЕ

Известно, что среди книг, с которых Достоевский начал свое знакомство с литературой, был сборник библейских легенд, вероятно, уже известных ему по рассказам матери, глубоко религиозной женщины, и по посещениям церкви вместе с нею. В шестой книге «Братьев Карамазовых» (глава II, часть Б) старец Зосима вспоминает, что учился читать по «священной истории, с прекрасными картинками, под названием “Сто четыре священные истории Ветхого и Нового завета”» (ПСС, 14: 264)¹². Одна из двадцати с лишним пометок, сделанных вдовой писателя на полях ее экземпляра «Братьев Карамазовых», сообщает, что и сам Достоевский учился читать по такой книге¹³. Он знал Библию хорошо, и во время его заключения в остроге бывали периоды, когда ему не разрешали читать ничего, кроме Библии, которую ему передала вдова одного из декабристов, сосланных в Сибирь за двадцать с лишним лет до этого. В Российской Государственной библиотеке хранится принадлежавший Достоевскому экземпляр Нового завета, содержащий большое количество помет писателя¹⁴. Согласно записи, сделанной в этом экземпляре женой Достоевского, он попросил ее прочесть ему отрывок из Евангелия от Матфея (3: 14—15) в день своей смерти. Библия играла исключительно важную роль в жизни Достоевского и занимала центральное место в круге его мыслей. В одном из последних писем, отвечая на вопрос корреспондента, что следует читать его сыну, писатель рекомендовал нескольких классиков и добавил: «Над всем, конечно, Евангелие, Новый Завет в переводе. Если же может читать и в оригинале (то есть на церковнославянском), то всего бы лучше. Евангелие и Деяния Апостольские — *sine qua non**» (ПСС, 30/1: 237).

Достоевский часто, хотя и не систематически, обращался к сочинениям теологов, агиографов и прочих христианских

*непременное условие (*лат.*)

писателей — как современных ему, так и древних. В первом же письме к брату, написанном после выхода с каторги, Достоевский просит прислать ему труды отцов и историков церкви (ПСС, 28/1: 170). В каталоге его личной библиотеки значится более двух десятков заглавий религиозных книг, включая несколько экземпляров Библии и Псалтыри, толкования Евангелия, Часослов, жития святых в 12 книгах, жизнеописание старца Леонида из Оптиной Пустыни, Коран, а также сочинения таких непохожих друг на друга христианских авторов, как Симеон Новый Богослов, Исаак Сирийский, монах афонский Парфений, Жан-Батист Масийон, Алексей Хомяков и Владимир Соловьев¹⁵. Валентина Ветловская, крупнейший российский специалист по религиозному образованию Достоевского, не смогла установить, с каким из жизнеописаний Франциска Ассизского был знаком писатель, но ей удалось найти подтверждение гипотезы, что святой Франциск является прототипом старца Зосимы¹⁶. В сочинениях и письмах Достоевского встречаются имена не только таких выдающихся деятелей православной церкви, как Григорий Палама, Тихон Задонский, Сергей Радонежский, Стефан Яворский, архимандрит Фотий и митрополит Макарий, но и христианских писателей его эпохи — Н. Я. Оглоблина, А. Н. Муравьева, А. Ф. Гусева и П. М. Цайдлера. Интересовали Достоевского и неортодоксальные направления в православии — он не раз ссылался на протопопа Аввакума и современных ему специалистов по церковному расколу — В. И. Кельсиева, П. Прусского, В. И. Калатырова, П. И. Мельникова. С некоторыми из них Достоевский переписывался. Упоминает он и пострадавшего за связь с нечаевским обществом И. Г. Прыжова, который в своем исследовании о юродивых описывает, какой эффект производило их провокационное поведение. В произведениях Достоевского нередко встречаются персонажи, отличающиеся религиозной эксцентричностью и напоминающие раскольников или юродивых.

Имелась в библиотеке Достоевского и книга о спиритизме; однажды он даже присутствовал на спиритическом сеансе, после чего написал три статьи в «Дневнике писателя», в которых обличал и спиритуалистов, и позитивистов, критиковавших их. Достоевский был знаком и с западной христи-

анской мыслью: у него хранился том Фомы Кемпийского, переведенный на русский язык другом писателя Константином Победоносцевым, оказавшим ему немалую помощь, и несколько работ Сведенборга, чье влияние на Достоевского изучал Чеслав Милош. Не раз ссылаясь Достоевский также на сочинения Лютера и жизнеописания Христа, принадлежащие перу Эрнста Ренана и Давида Фридриха Штрауса; в его произведениях используются изданные Н. С. Тихонравовым средневековые апокрифы и высмеивается заезжий евангелист лорд Рэдсток.

Опубликовано много исследований, которые прослеживают во всей этой религиозной литературе истоки тех или иных романов Достоевского. Сергей Гакель рассматривает связь учения старца Зосимы с писаниями Парфения и Исаака Сирина, Свен Линнер — с трудами Тихона Задонского и монаха Оптиной пустыни Амвросия; однако оба они согласны с Константином Леонтьевым, что основным прототипом старца является герой произведения светской литературы — епископ Мириэль из «Отверженных»¹⁷. Большую работу по уточнению списка религиозной литературы, прочитанной Достоевским, и изучению ее влияния на него проделала В. Ветловская. Тема эта вот уже больше ста лет привлекает внимание читателей и исследователей во всем мире. М. А. Антонович называет позицию Достоевского «мистико-аскетической». К. Леонтьев, со свойственной ему ригористической эксцентричностью, обвиняет писателя в том, что старец Зосима изображен без достаточного пиетета по отношению к аскетической и ритуальной стороне христианства, его таинствам и обрядам. Церковные же авторитеты, отнюдь не склонные разделять какие бы то ни было взгляды Леонтьева или Антоновича, в данном случае отчасти соглашаются с их мнением, что религиозная тема играет ведущую роль в зрелом творчестве Достоевского.

Исследователи уже говорили о том, что Достоевский, возможно, читал Н. Ф. Федорова или, по крайней мере, литературу о нем и был знаком с его тезисом, согласно которому насущной задачей человечества является буквальное воскрешение предков всеми доступными современной науке способами. Но, разумеется, гораздо более важное значение для

писателя имели труды его друга, учителя и соратника, религиозного философа Владимира Соловьева. Эти два крупнейших деятеля российской культуры были настолько близки друг к другу, что не только исследователи их творчества, но и сами они вряд ли могли бы сказать, кто из них сильнее влиял на другого. Однако не вызывает сомнения, что все беседы и размышления на религиозные темы в «Братьях Карамазовых», как и описание монастыря, были бы совершенно иными, если бы Достоевский не читал сочинений Соловьева и не смотрел на религию, хотя бы отчасти, его глазами. Зденек Дейвид в своей диссертации, защищенной в Гарварде в 1960 г., высказывает предположение, что с теориями некоторых теологов — например, Якоба Бёме — Достоевский знакомился в изложении Соловьева или Шеллинга¹⁸. В данной области исследования (как, впрочем, и во многих других) прямое влияние очень трудно отличить от опосредованного.

4. ДОСТОЕВСКИЙ ВЫСОКО ЦЕНИЛ КЛАССИЧЕСКИЕ ОБРАЗЦЫ СВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ; НЕКОТОРЫЕ ИЗ НИХ ИГРАЛИ БОЛЬШУЮ РОЛЬ В ЕГО ТВОРЧЕСТВЕ

Среди любимых книг Достоевского были, наряду с Библией и другими религиозными текстами, некоторые классические произведения мировой литературы. Порой он отзывался о них с романтической восторженностью подростка, в которой проскальзывало наивное желание превзойти их авторов, но всегда было видно, что он вполне отдает себе отчет, чем именно ему понравилась та или иная вещь. Вот отрывок из его письма М. М. Достоевскому от 1 января 1840 г.:

«О как провели мы этот вечер! Вспоминали нашу земную жизнь, когда мы разговаривали о Гомере, Шекспире, Шиллере, Гофмане, о котором мы столько говорили, столько читали его. <...> Ты писал ко мне, брат, что я не читал Шиллера. Ошибаешься, брат! Я вы зубрил Шиллера, говорил им, бредил им; и я думаю, что ничего более кстати не сделала судьба в моей жизни, как дала мне узнать великого поэта в

такую эпоху моей жизни; никогда бы я не мог узнать его так, как тогда... <...> ...может быть, говоря о чем-нибудь, я поставил рядом Пушкина и Шиллера, но я думаю, что между этими 2-мя словами есть запятая. Они ни мало не похожи друг на друга. Пушкин и Байрон так. Что же касается до Гомера и Victor'a Hugo, то ты, кажется, нарочно не хотел понять меня. Вот как я говорю: Гомер (баснословный человек, может быть как Христос, воплощенный Богом и к нам посланный) может быть параллелью только Христу, а не Гете. Вникни в него, брат, пойми "Илиаду", прочти ее хорошенько (ты ведь не читал ее? признайся). Ведь в "Илиаде" Гомер дал всему древнему миру организацию и духовной и земной жизни, совершенно в такой же силе, как Христос новому. <...> Victor Hugo как лирик чисто с ангельским характером, с христианским младенческим направлением в поэзии, и никто не сравнится с ним в этом, ни Шиллер (сколько ни христианский поэт Шиллер), ни лирик Шекспир, я читал его сонеты на французском, ни Байрон, ни Пушкин. Только Гомер с такою же неколебимою уверенностью в призванье, с младенческим верованием в бога поэзии, которому служит он, похож в направленье источника поэзии на Victor'a Hugo, но только в направленье, а не в мысли, которая дана ему природою и которую он выражал... <...> Державин, кажется, может стоять выше их обоих в лирике. <...> Но с чего ты взял сказать: нам не могут нравиться ни Расин, ни *Корнель* (!?!), оттого что у них форма дурна. Жалкий ты человек! <...> У Расина, пламенного, страстного, влюбленного в свои идеалы Расина, у него нет поэзии? <...> Теперь о Корнеле? <...> Читал ли ты "Le Cid". — Прочти, жалкий человек, прочти и пади в прах перед Корнелем» (ПСС, 28/1: 68—71).

Это письмо говорит нам скорее о том, каким несносным юнцом был Достоевский в восемнадцать лет, нежели о его литературных вкусах и пристрастиях в зрелом возрасте. Оно показывает, что в классической культуре, включая даже поэмы Гомера, он смыслил тогда не больше, чем смыслят в философии Гегеля некоторые из наших наиболее несносных юнцов, с поистине непостижимой горячностью разглагольствующих о ней. Однако зрелые романы Достоевского подтверждают серьезность его юношеского увлечения Расином

и Корнелем. Как считают издатели полного собрания сочинений писателя, он на добрый десяток лет раньше Белинского отказался от модной в то время романтической позы обличителя «ложного классицизма». Хотя, возможно, в каком-то смысле он был архаичен: эссе Стендаля о Расине и Шекспире опередило его лет на пятнадцать, — да, собственно говоря, во Франции неоклассицизм никогда не умирал.

В последние годы жизни Достоевский обзавелся переводами некоторых античных авторов: Гомера, Плиния, Эхила, Аристофана, Платона, Ксенофонта, Вергилия, Цезаря, Тацита. За четверть столетия до этого, находясь в ссылке, он просил брата прислать ему «по возможности всех древних (Геродота, Фукидида, Тацита, Плиния, Флавия, Плутарха и Диодора и т. д.)» (ПСС, 28/1: 179). Весьма примечателен несомненный приоритет, который он отдает историкам. Раз или два в сочинениях Достоевского встречаются имена Плутарха и Корнелия Непота и многократно — Тацита и Юлия Цезаря, хотя последний фигурирует чаще как полководец и император-самозванец, чем как автор литературных трудов. Упоминает он также Сапфо, Диогена, Сократа, Платона, Аристотеля, Эзопа, Вергилия, Цицерона и Ювенала, однако серьезного интереса к ним не проявляет. Правда, Сергей Белов высказал предположение о достаточно ощутимом влиянии Платона на Достоевского; мне также удалось выявить довольно впечатляющие параллели с трудами греческого философа, которые будут рассмотрены в 7-й главе. Однако отсутствие прямых ссылок на Платона и явных текстовых заимствований оставляет открытым вопрос, было ли это случайным совпадением хода мыслей или же Платон действительно повлиял на русского писателя через одного-двух посредников. Не считая Гомера, которым Достоевский не уставал восторгаться всю жизнь, он редко писал что-либо о древних греках и римлянах, кроме отдельных реплик вроде панегирика Федора Павловича Карамазова своему тонкому горбатому носу («Настоящий римский, <...> вместе с кадыком настоящая физиономия древнего римского патриция времен упадка» — ПСС, 14: 22) или рассуждения Коли Красоткина о классическом образовании (которое ниже будет цитироваться повторно при рассмотрении его идейного

смысла): «Я <...> всемирную историю не весьма уважаю. <...> Изучение ряда глупостей человеческих, и только. <...> Опять эти классические теперь у нас языки... <...> это полицейская мера, <...> они заведены потому, что скучны, и потому, что отупляют способности» (ПСС, 14: 497—498). Подобная точка зрения была в то время весьма популярна, о чем Достоевский не раз отзывался с горечью. Принимая во внимание полученное Достоевским воспитание и образование, а также его читательскую всеядность по отношению к авторам современного ему и предшествующего поколения, можно смело предположить, что он, скорее всего, самостоятельно выработал у себя классический взгляд на вещи, а если и перенял его, то не у самих классиков античности, а у современников.

Примерно то же самое можно сказать и о значении средневековья для творчества Достоевского. Он упоминает средневековый фольклор и характерное для того времени мироощущение, «Исповедь» Августина, «Тысячу и одну ночь» и пророка Мухаммеда, «Слово о полку Игореве» и князя Курбского, однако подлинный интерес у него вызывают только указанные выше религиозные авторы и эпическая фигура Данте. Как подчеркивает Л. П. Гроссман, связь Достоевского с Данте никоим образом не сводится к восхищению общепризнанным шедевром итальянского гения или эпитету «дантовский», который часто употребляется по отношению к «Запискам из Мертвого дома»¹⁹.

Из представителей эпохи Возрождения мы находим у Достоевского имена Петрарки, Макиавелли, Ронсара, Фрэнсиса Бэкона и Томаса Мора, но по-настоящему близки ему были только Шекспир и Сервантес, последнего он упоминает около тридцати раз. Л. Гроссман, Л. Туркевич и другие исследователи отмечали, что чистота сердца и альтруизм князя Мышкина и Алеши Карамазова, идеализация далеко не безупречной женщины и вся их жизнь напоминают нам о Дон Кихоте Ламанском. Однако слишком мало внимания уделялось до сих пор значению не менее важной фигуры романа Сервантеса, Сиды Амета Бенегали, а также целого ряда других вымышленных рассказчиков²⁰. Сервантес решал проблему рассказчика не менее сложным образом, чем Дидро, Гоф-

ман или По, которым Достоевский подражал, и даже такие крупнейшие мастера этого повествовательного приема, как Стерн и Гоголь, стольким обязаны Сервантесу, что проследить с достаточной определенностью генеалогию более поздних нарративных ухищрений представляется почти невозможным.

Еще большее значение имел для Достоевского Шекспир. В библиотеке, оставшейся после смерти писателя, имелись два полных собрания сочинений Шекспира на русском языке; имя английского поэта встречается у Достоевского более сотни раз²¹. Некоторые из его персонажей цитируют Шекспира, зачастую неправильно, коверкая имена и искажая смысл. Так, Фома Опискин в «Селе Степанчикове» произносит тираду: «Ссылаясь опять на Шекспира, скажу, что будущность представлялась мне как мрачный омут неведомой глубины, на дне которого лежал крокодил» (ПСС, 3, 148); одна из женщин в «Братьях Карамазовых» бросается в реку с крутого берега, подражая Офелии; мать Ставрогина говорит, что он больше похож на Гамлета, чем на принца Гарри. Все это, конечно, имеет отношение не столько к самому Шекспиру, сколько к его провинциальным постановкам — вроде той, в которой участвовал диккенсовский мистер Уопсл. Даже Иван Карамазов приписывает Полонию фразу «А ты удивительно как умеешь оборачивать словечки», хотя Полоний, в общем-то, такого не говорил.

Шекспир для Достоевского — нечто гораздо большее, нежели просто имя, способное пробудить у читателя те или иные ассоциации. Оба писателя, как принято считать, создали по четыре великих произведения, фабула которых связана с убийством. В «Макбете» и «Преступлении и наказании» описывается убийство беспомощных стариков, совершенное в укромном месте по амбициозным мотивам молодыми людьми, чья совесть мучает их во сне и наяву как до преступления, так и после него. В «Отелло» и «Идиоте» необыкновенные красавицы становятся жертвами ревнивцев. «Гамлет» и «Бесы» повествуют о том, как потерявший отца молодой человек благородных кровей, приехавший из-за границы, взрывает вместе с друзьями сонное спокойствие провинциальной столицы, где властвует его мать со своим но-

вым мужем, бездарным правителем, и все это кончается очень плохо и для самого молодого человека, и для его возлюбленной, и для всего города. «Король Лир» и «Братья Карамазовы» затрагивают проблему отцеубийства и его влияния на разных детей, демонстрирующих весь спектр нравственных градаций от почти неправдоподобной добродетели до поистине беспрецедентного злодейства. Эти параллели говорят не о сознательном подражании Шекспиру или, напротив, случайном совпадении, а, скорее, о наличии некоего комплекса идей, сформировавшегося глубоко в сознании Достоевского под впечатлением от яркого литературного образца.

В опубликованных перечнях книг, относящихся к кругу чтения Достоевского, не упоминаются Монтень, Рабле, «*Carmina Burana*» и целый ряд других имен и названий, используемых мною в данной работе. Однако ссылка на ту или иную книгу еще не служит доказательством того, что Достоевский читал ее целиком или хотя бы частично, равно как и отсутствие ссылок в каком-либо документе не означает, что он не читал ее. Я надеюсь, что выявление механизмов заимствования материала на примере одного произведения позволит мне внести вклад в разработку методов изучения литературных влияний.

5. В ЮНОСТИ ДОСТОЕВСКИЙ ЗАЧИТЫВАЛСЯ КАРАМЗИНЫМ, ВАЛЬТЕРОМ СКОТТОМ И ШИЛЛЕРОМ, В ЗРЕЛЫЕ ГОДЫ ПРЕДПОЧИТАЛ ВОЛЬТЕРА, ДИДРО И РУССО

Что касается литературы, созданной после эпохи Возрождения, то тут при выборе книг для чтения Достоевский выходил за рамки сложившегося канона. Он упоминает Мильтона, Паскаля и Лесажа, высказывает довольно ординарное мнение о Малербе. Вся жизнь Достоевский с пиететом отзывается о Корнеле и Расине и часто вспоминает Мольера, чей Тартюф обыгрывается им очень эффектно, особенно в его собственной версии классической истории лицемера, повести «Село Степанчиково и его обитатели». Молодые влюбленные, слуги и простодушная супруга богатого покровителя лицемера в целом незначительно отклоняются от своих

прототипов; совпадает с комедией Мольера и удивительно позднее появление главного героя на сцене. Однако у Достоевского этот гоголевский тип более откровенен и красноречив в своем политическом фразерстве, чем мольеровский святоша, а глуповатый старый патриарх исполнен внутреннего достоинства, благородства и простодушия — тех человеческих черт, которые Мольер ценил чрезвычайно высоко, но никогда не изображал напрямую, а либо изобличал их отсутствие, либо провозглашал их устами какого-нибудь резонера.

С писателями XVIII столетия Достоевский был знаком настолько хорошо, что мог создавать законченные композиции из элементов, контуры которых были едва намечены его предшественниками. Он со знанием дела обращался не только с признанными шедеврами, но, в отличие от литературы предыдущих эпох, и с малоизвестными произведениями. Из англичан он ссылается на Дефо, Свифта и особенно часто на Ричардсона, из русских — на Ломоносова, Хемницера, Хераскова, Дашкову, Радищева и Богдановича, но наибольшее впечатление — по крайней мере, в юные годы — производил на него Державин. Возможно, пристальное изучение этого воздействия показало бы, что Достоевский вовсе не использовал сочинения Державина, подобно книгам многих других авторов, в качестве учебного пособия по литературной технике, а просто наслаждался ими, как это бывает свойственно молодым людям, поклоняющимся какому-либо великому поэту, и перенял у него ироничное отношение к утопическим идеалам, популярным как в эпоху Державина, так и в эпоху Достоевского. В двух стихотворениях Достоевского, посвященных Александру II, не обнаруживается никаких следов влияния прославленного русского мастера изощренных панегириков.

Из французских писателей XVIII века Достоевский изредка упоминает Сен-Симона, Прево, Буало, Монтескье, Бомарше, Ларошфуко и Лафонтена и несколько чаще — не «канонических» авторов конца столетия вроде Андре Шенье, маркиза де Сада и Луве де Кувре с его «Фобласом». Уильям Брамфилд и другие исследователи обсуждали использование Достоевским таких либертинистских романов, как «Тереза-

философ», влияние, оказанное на него таким подрывателем прописных истин и моральных нормативов, как Гельвеций²², но ключевыми фигурами середины века были для Достоевского, несомненно, Вольтер, Дидро и Руссо.

Романы Вольтера входили в число книг, востребованных Достоевским сразу после его возвращения из Сибири²³. В целом, имя Вольтера встречается у Достоевского более тридцати раз, включая тот эпизод в «Братьях Карамазовых», где о нем отзываются как о старом грешнике, заявлявшем, что если бы Бога не было, его следовало бы выдумать. Однако, как показывает Л. Гроссман, связь этого романа с творчеством Вольтера гораздо существеннее, так как в нем разрабатываются многие вопросы, поднятые французским автором²⁴. Дидро упоминается у Достоевского реже, но с точки зрения романной формы он, пожалуй, имел для Достоевского даже большее значение. В «Записках из подполья» находят отражение предпринятые в «Племяннике Рамо» эксперименты с отношениями между характером и идеями. На Руссо Достоевский ссылается около тридцати раз, но влияние его на мировоззрение русского писателя представляется весьма значительным. Свен Линнер высказывает мнение, что традиционный для литературы нового времени образ священнослужителя обязан своим происхождением в первую очередь са-войскому викарию Руссо, а не векфильдскому священнику Голдсмита, хотя подлинным интертекстом для старца Зосимы служат скорее сочинения Бальзака и Гюго²⁵. Воздействие Руссо на Достоевского далеко не сводится к заимствованию тех или иных литературных характеров. Достоевский перенимает у Руссо манеру изображения пейзажа, мотивов поведения людей и их идеалов (что особенно заметно проявляется в «Идиоте») и в то же время ведет с ним постоянную полемику о природе добра и значении исповеди, о церкви, государстве, образовании. Возможно, относительно редкое упоминание имени Руссо объясняется тем, что сознание европейцев было буквально пропитано идеями этого философа, и Достоевский воспринимал их не только непосредственно из его сочинений, но в еще большей степени через произведения Жорж Санд, социалистов-утопистов и других авторов. Исступленное состояние, в котором пребывает «человек из

подполья», заставляет вспомнить «Исповедь» Руссо, но проведенный Достоевским детальный анализ своенравного характера героя повести и его неудержимых откровений восходит скорее к рассказу Карамзина «Моя исповедь» и «Исповеди сына века» Мюссе.²⁶

Карамзин, как и все его поколение, служил центром притяжения культурных интересов молодого Достоевского. Его брат Андрей вспоминает, как в семье Достоевских под руководством родителей, а потом и старших братьев читали вслух произведения литературы:

«Читались по преимуществу произведения исторические: “История государства Российского” Карамзина (у нас был свой экземпляр), из которой чаще читались последние тома — IX, X, XI и XII, так что из истории Годунова и Самозванцев нечто осталось и у меня в памяти от этих чтений, “Биография” Мих. Вас. Ломоносова Ксенофонта Полевого и многие другие. Из чисто литературно-беллетристических произведений, помню, читали Державина (в особенности оду “Бог”), Жуковского и его переводные статьи в прозе, Карамзина “Письма русского путешественника”, “Бедную Лизу”, “Марфу Посадницу” и проч., Пушкина преимущественно прозу. Впоследствии начали читать и романы: “Юрий Милославский”, “Ледяной дом”, “Стрельцы” и сентиментальный роман “Семейство Холмских”. Читались также сказки и казака Луганского. Все эти произведения остались у меня в памяти не по одному названию, потому что чтения эти часто прерывались рассуждениями родителей... <...> В руках брата Федя я чаще всего видал Вальтер Скотта — “Квентин Дорварда” и “Вальверлея”; у нас были собственные экземпляры, и вот их-то он перечитывал неоднократно, несмотря на тяжелый и старый перевод. Такому же чтению и перечитыванию подвергались и все произведения Пушкина. Любил также брат Федор и повести Нарезного, из которых “Бурсака” перечитывал неоднократно. Не помню наверное, читал ли он тогда что-нибудь из Гоголя... <...> Помню только, что он тогда восхищался романом Вельтмана “Сердце и думка” <...> Появились в нашем доме и книжки издававшейся в то время “Библиотеки для чтения”. <...> Эти книги уже были исключительным достоянием братьев. Родители их не читали.

Вообще брат Федя более читал сочинения исторические, серьезные, а также и издававшиеся романы»²⁷.

Роль Карамзина в формировании Достоевского-писателя рассматривалась Чижевским, Тунимановым и другими исследователями, однако она изучена еще далеко не полностью — как и влияние Вальтера Скотта. Тем не менее, в общих чертах достаточно ясно, чем именно был обязан Достоевский этим крупнейшим представителям двух национальных литератур, чьи произведения он читал еще в детстве. Они привили ему такие понятия, как честь и достоинство человека, патриотизм и внимание к простым людям, а также убеждение, что ни одно человеческое поколение не имеет права пренебрегать мудростью, накопленной их предшественниками. Достоевский не забывал этих авторов и в зрелом возрасте; в его повестях о провинциальной жизни, написанных в 1860-е годы, высмеивается глупость того же сорта, что и в «Сент-Ронанских водах» В. Скотта.

С литературной точки зрения еще более важен был для Достоевского Шиллер, также принадлежавший к поколению рубежа веков. Об этом свидетельствует не только приведенное выше письмо Достоевского, но и множество разбросанных в его сочинениях реплик и ссылок. Этой проблемой еще в 1921 году занимался М. П. Алексеев²⁸, а позже Б. Г. Реизову и А. Лингстаду удалось прояснить весьма непростой вопрос о роли Шиллера в романе «Братья Карамазовы»²⁹. Персонажи различных произведений Достоевского вспоминают Шиллера чаще, чем кого-либо из других писателей, за исключением Пушкина, Гоголя и, может быть, Шекспира, а также Библии³⁰. Иногда они отзываются о благородстве и идеализме героев Шиллера с иронией умудренного жизнью человека, как это делает Свидригайлов, в других случаях — с тем же юношеским энтузиазмом, что и сам Достоевский в одном из ранних писем. Федор Павлович Карамазов, сравнивая свои отношения с сыновьями с ситуацией в семье графа Мора из «Разбойников», стремится произвести впечатление на старца Зосиму и позлить Митю; но одновременно это позволяет Достоевскому сделать образ Федора Павловича более сложным и выпуклым и подсказать читателю, через ассоциацию с шиллеровским сюжетом, в чем кроется корень ис-

ходного конфликта романа. Подобные примеры вскрывают исключительную сложность связей, существующих между творчеством Достоевского и его источниками.

В сознании Достоевского, как и большинства людей, имена Шиллера и Гёте были тесно связаны друг с другом, но значили они для него далеко не одно и то же. Шиллер мог вызывать у самого писателя и у его персонажей восхищение или иронию, но и в том, и в другом случае отношение было равнодушным; что же касается Гёте, то Достоевский всегда преклонялся перед его величием, его гением, однако, как пишет А. Долинин, Гёте был ««олимпиец», один из немногих мировых гениев, которые оказались наиболее чуждыми вечно тревожному духу Достоевского».³¹ Образованная публика времен Достоевского была достаточно хорошо знакома с основными произведениями Гёте, и писатель использовал это обстоятельство в повести «Кроткая» для характеристики ростовщика, неточно цитирующего фразу из «Фауста» с целью убедить окружающих, что он является «частью той части целого, которая хочет делать зло, а творит добро». Короче говоря, творчество Гёте служило Достоевскому авторитетным образцом, богатым источником литературного материала и учебным пособием по мастерству, но духовную близость он ощущал разве что с тем Гёте, каким он был в годы его бурной молодости, полные напряженных исканий.

Чтобы обобщить все, сказанное о литературных связях Достоевского с писателями, чье творчество совпало с периодом долгой жизни Гёте, и сопоставить их с тем значением, какое имели для него предшествующие и последующие поколения, можно обратиться к приведенному ниже отрывку из письма Достоевского к человеку, спросившему у него совета относительно выбора книг для ребенка:

«Вы говорите, что до сих пор не давали читать Вашей дочери что-нибудь литературное, боясь развить фантазию. Мне вот кажется, что это не совсем правильно: фантазия есть природная сила в человеке, тем более во всяком ребенке, у которого она, с самых малых лет, преимущественно перед всеми другими способностями, развита и требует утоления. Не давая ей утоления, или умертвишь ее, или обратно — дашь ей развиться именно чрезмерно (что и вредно) своими собственными уже

силами. <...> Впечатления же прекрасного именно необходимы в детстве. 10-ти лет от роду я видел в Москве представление “Разбойников” Шиллера с Мочаловым, и, уверяю Вас, это сильнейшее впечатление, которое я вынес тогда, подействовало на мою духовную сторону очень плодотворно. 12-ти лет я в деревне, во время вакаций, прочел всего Вальтер-Скотта, и пусть я развил в себе фантазию и впечатлительность, но зато я направил ее в хорошую сторону и не направил на дурную, тем более, что захватил с собой в жизнь из этого чтения столько прекрасных и высоких впечатлений, что, конечно, они составили в душе моей большую силу для борьбы с впечатлениями соблазнительными, страстными и растлевающими. Советую и Вам дать Вашей дочери теперь Вальтер-Скотта, тем более, что он забыт у нас, русских, совсем, и потом, когда уже будет жить самостоятельно, она уже не найдет ни возможности, ни потребности сама познакомиться с этим великим писателем... <...> Диккенса пусть прочтет всего без исключения. Познакомьте ее с литературой прошлых столетий (Дон-Кихот и даже Жиль-Блаз). Лучше всего начать со стихов. Пушкина она должна прочесть всего — и стихи, и прозу. Гоголя тоже. Тургенев, Гончаров, если хотите; мои сочинения, не думаю, чтобы все пригодились ей. Хорошо прочесть всю историю Шлоссера и русскую Соловьева. Хорошо не обойти Карамзина. Костомарова пока не давайте. Завоевание Перу, Мексики Прескотта необходимы. Вообще исторические сочинения имеют огромное воспитательное значение. Лев Толстой должен быть весь прочитан. Шекспир, Шиллер, Гете — все есть и в русских, очень хороших переводах. <...> Газетную литературу надо бы, по возможности, устранить, теперь по крайней мере. <...> Личное свидание считаю пока совсем ненужным, тем более, что я именно в эту минуту слишком занят» (ПСС, 30/1: 211—212).

Одним словом, хотя Достоевский был, несомненно, знаком с творчеством таких зарубежных писателей XVIII столетия, как Ричардсон, Филдинг и Стерн, Кант, Гегель и Гердер или маркиз де Сад, а также своих соотечественников Радищева, Фонвизина или Сумарокова, ссылаясь на них он лишь эпизодически, за исключением полдюжины авторов, чьи произведения уже вошли в классический канон ко времени рождения Достоевского.

6. КАК ЛИТЕРАТОР ДОСТОЕВСКИЙ ВО МНОГОМ СЛОЖИЛСЯ ПОД ВЛИЯНИЕМ ПОКОЛЕНИЯ ПИСАТЕЛЕЙ, ТВОРИВШИХ В НАЧАЛЕ XIX ВЕКА

В годы детства Достоевского еще не сошли со сцены Гёте и Карамзин, ставшие памятниками при жизни, однако воображение молодого поколения будоражила также целая плеяда писателей, появившихся незадолго до этого. Достоевский не раз упоминает таких романтиков, как Вордсворт, Шатобриан, Мериме и Мюссе, однако наиболее существенную роль в формировании его творческой манеры сыграли Э. Т. А. Гофман, Эдгар По и авторы готических романов. Их воздействие было и прямым, как показывают письма и тексты произведений Достоевского, и косвенным — через Гоголя, Диккенса, Гюго и прочих писателей, перенявших многие романтические идеи и технику. Согласно данным многих исследователей, и в первую очередь Чарльза Пэсиджа, влияние Гофмана Достоевский испытывал всю жизнь³². «Франкенштейн» также упоминается им, а Робин Миллер сопоставляет «Братьев Карамазовых» с «Мельмотом скитальцем» Мэтьюрина в плане изучения проблемы зла³³. Сам Достоевский в письме к поэту Якову Полонскому так отзывается о воздействии на него творчества Анны Радклиф:

«Счастливый Вы человек! Сколько раз мечтал я, с самого детства, побывать в Италии. Еще с романов Радклиф, которые я читал еще восьми лет, разные Альфонсы, Катарини и Лючии вьелись в мою голову. А дон Педрами и доньями Кларами еще и до сих пор брежу. Потом пришел Шекспир — Верона, Ромео и Джульета — черт знает какое было обаяние. В Италию, в Италию! А вместо Италии попал в Семипалатинск, а прежде того в Мертвый дом» (ПСС, 28/2: 19).

Чувство зависти к кому-либо из собратьев по перу было, в принципе, абсолютно несвойственно Достоевскому, и так же редко он смешивал испанские и итальянские имена, однако об английских чертах у итальянских персонажей Шекспира он говорил даже в последнем из опубликованных при его жизни произведений — речи, произнесенной в 1880 году на открытии памятника Пушкину в Москве (ПСС, 26: 145).

Все то, чему Достоевский научился у Гофмана и авторов готических романов, в более концентрированной и психологически углубленной форме, также заимствованной у Гофмана, выразил Эдгар По. Именно журнал Достоевских «Время» познакомил русских читателей с творчеством По; его влияние на Достоевского рассмотрено множеством исследователей, в том числе Леонидом Гроссманом и Джоан Гроссман³⁴. Их работы выявляют происхождение многих отдельных элементов в произведениях писателя, а главное, прослеживают истоки характерных особенностей творчества Достоевского, составляющих самую его суть. Это и пристальный интерес к психическим аномалиям и всевозможным вывертам человеческого сознания, и изображение необычайно интенсивных эмоций, и изобилие двойников и галлюцинаций, лиц исключительной святости, беспомощных красавиц высокого происхождения, сверкающих глаз, обладающих гипнотической силой и вызывающих страх, изобилие темных лестниц и потайных помещений в зловещих домах и прочих деталей подобного рода, которые де Вогюз и другие западные исследователи склонны называть — то ли по незнанию, то ли из желания внести чужеземный колорит — архетипической русской экзотикой.

Несомненно, многое из вышеперечисленного было почерпнуто, во-первых, у Диккенса, Гюго, Эжена Сю и других писателей, заимствовавших эти элементы из готических романов, а во-вторых, у авторов вроде Байрона или Лермонтова, заимствовавших их не только из готических романов, но и непосредственно из того же источника романтических образов и романтического воображения, который породил сами готические романы. Самым существенным из всего, что перенял Достоевский у этой чрезвычайно популярной литературы, было умение держать читателя в постоянном напряжении — не только заставляя его нетерпеливо ожидать, что произойдет дальше, но и воздействуя на него самим стилем изложения. Цветан Тодоров, как и Фрейд до него, писал о восприятии текста читателем, не понимающим, имеет ли он дело с изображением реального мира, требующим правильной интерпретации, или сверхъестественного, живущего по своим собственным законам, или, может быть, некой при-

зрачной промежуточной или смешанной действительности вроде той, какая предстает перед нами в двух «гофмановских» повестях Достоевского — «Двойник» и «Хозяйка».³⁵

Влияние поэтов этого поколения на Достоевского носило несколько иной характер. Он упоминает Гейне десятков раз, пять или шесть — Беранже, во всех же остальных случаях (за исключением Байрона) в его сочинениях встречаются исключительно русские имена. Ко времени Достоевского борьба поэтов-архаистов с новаторами отошла в прошлое. Из представителей первого лагеря он иногда упоминает Дмитриева и Жуковского, и более пятидесяти раз — Крылова. Большое количество цитат из Крылова отчасти объясняется длительным присутствием баснописца на литературной сцене и в еще большей степени — афористичностью его стиля. Речь персонажей Достоевского, зачастую неуверенная и сбивчивая, не носит следов прямого воздействия Крылова, но отражает свойственное обоим писателям стремление внушить читателю ту или иную мысль, преподнеся ее в нарочито неуклюжей форме и заставив его самостоятельно прийти к такому же выводу. В целом, влияние Крылова на Достоевского изучено еще не достаточно. Из «новаторов» Достоевский упоминает К. Батюшкова, А. Дельвига, П. Вяземского и А. Полежаева, но гораздо большее значение для него имели Пушкин, Лермонтов и Байрон.

Все трое прочно утвердились в сознании современников писателя как знаковые фигуры всемирной или национальной литературы. При этом драматургия и проза Пушкина и Лермонтова были для Достоевского не менее важны, чем их поэзия. Английского поэта Достоевский упоминает около пятидесяти раз, и интересуется его в первую очередь типичный «байронический» герой и его непростая судьба. Чаще всего он вспоминает Байрона в связи с именами Пушкина и Лермонтова. Когда Достоевский иронически употребляет выражение «манфредовская поза», он использует Байрона в качестве культурного референта — то есть понятия, столь знакомого всем и каждому, что одно лишь упоминание его пробуждает у читателя целую гамму определенных чувств, идей и отношений. Роль Пушкина в творчестве Достоевского несравненно значительнее. Его имя встречается более сотни

раз в письмах, статьях и художественных произведениях писателя — начиная с «Бедных людей», где судьба главного героя, Макара Девушкина, напоминает о станционном смотрителе Пушкина, и кончая лебединой песнью Достоевского, его «Пушкинской речью», всколыхнувшей весь цвет российской интеллигенции. «Египетские ночи», «Цыганы», «Повести Белкина», «Борис Годунов», и особенно «Евгений Онегин» представляли особый мир, на который Достоевский постоянно ссылался и из которого он черпал сюжеты, характеры и идеи. О связях между творчеством Пушкина и Достоевского написано немало, и еще многое можно к этому добавить³⁶.

Лермонтовым Достоевский восхищался, неоднократно использовал написанное им и вступал с ним в диалог. Когда в самом первом из романов Достоевского Макар Девушкин — наверное, наименее «хищный» из всех героев Достоевского — цитирует строчку «Зачем я не птица, не хищная птица!», то это несомненный повтор лермонтовского «Зачем я не птица, не птица полей», а встреча молодого офицера Дмитрия Карамазова с Катериной Ивановной в последнем романе напоминает аналогичную сцену между Печориным и княжной Мери. Называя Лермонтова одним из двух «демонов», коих породила русская литература (под вторым подразумевался Гоголь), Достоевский имел в виду не только стихи и прозу поэта, но и его личность; в качестве же литературного источника его произведений творчество Лермонтова изучено еще недостаточно.

7. ФИЛОСОФСКУЮ, ЕСТЕСТВЕННОНАУЧНУЮ И ИСТОРИЧЕСКУЮ ЛИТЕРАТУРУ ДОСТОЕВСКИЙ ЧИТАЛ В БОЛЬШОМ КОЛИЧЕСТВЕ, ХОТЯ И НЕ СИСТЕМАТИЧЕСКИ

В отличие от Льва Толстого, Достоевский не подбирал литературу для чтения с целью изучения той или иной проблемы. Примером может служить список, приведенный во втором разделе данной главы, который составлен не по систематическому, а по ассоциативному принципу.

Из философов-систематиков Достоевский упоминает Лейбница, Спинозу и Декарта, а в первом же письме к брату после освобождения из острога просит прислать ему «Коран, “Critique de raison pure”^{*} Канта и если как-нибудь в состоянии мне переслать не официально, то пришли непременно Гегеля, в особенности Гегелеву «Историю философии». С этим вся моя будущность соединена!» (ПСС, 28/1: 173). Подобные высказывания не следует воспринимать буквально, так как желание познакомиться с той или иной литературой обычно возникало у Достоевского спонтанно. В книге Я. Э. Голосовкера о Канте и Достоевском, как и в работах Чижевского и Бельцера, посвященных влиянию Гегеля на русского писателя, рассматривается ряд интересных параллелей и структурных аналогий, но прямой связи с этим философом не прослеживается.³⁷

Встречаются у Достоевского и имена философов, занимавшихся социально-историческими вопросами, — Мальтуса, Дж. С. Милля и Карла Маркса. В одной из статей 1873 г. на злободневную политическую тему он пишет: «Папа сумеет выйти к народу пеш и бос, нищ и наг, с армией двадцати тысяч бойцов иезуитов, искусившихся в уловлении душ человеческих. Устоят ли против этого войска Карл Маркс и Бакунин? Вряд ли...» (ПСС, 21: 202—203).

В течение многих лет исследователи обсуждали вопрос о том, встречался ли Достоевский за границей с Бакуниным. Как бы там ни было на самом деле, важен тот факт, что, по мнению Достоевского, Бакунин и Нечаев представляли русское крыло того направления общественного сознания, чьи корни следует искать во Франции, в теориях таких политических деятелей, как Луи Блан, Франсуа Бабёф и Пьер Прудон, которых Достоевский упоминает очень часто.³⁸ Однако из всех теоретиков, подвизавшихся в этой области, наибольшее значение имели для Достоевского социалисты-утописты, с чьими трудами он познакомился в кружке Петрашевского, — Виктор Консидеран, Этьен Кабе и Шарль Фурье. В. Л. Комарович и С. Дурылин в своих работах исследовали пути проникновения идей и образов утопизма в ткань рома-

^{*} Критика чистого разума (фр.).

нов Достоевского; подробнее этот вопрос будет рассмотрен в 5-й и 7-й главах данной книги. Сочинения этих утопистов Достоевский знал особенно хорошо, так как не только пользовался библиотекой Петрашевского, но и участвовал в их обсуждении на собраниях кружка.

Такие философские направления, как волюнтаризм, материализм, позитивизм и утилитаризм сливались в сознании Достоевского в одно целое, которое точнее всего, пожалуй, можно охарактеризовать одним словом — «враждебное». Наиболее полно и ярко отношение писателя к этому явлению выражено в «Записках из подполья», но и во всех остальных случаях, когда Достоевский упоминает Конта, Фейербаха или сторонников сциентизма, его тон становится в лучшем случае ироничным, а чаще — язвительным. Галилей, Коперник или Ньютон являются для него не открывателями истины, а просто символами крупнейших достижений человечества. Во времена Достоевского наука выражала сугубо позитивистский, рационалистический взгляд на мир, который был для него неприемлем. К Дарвину Достоевский обращался удивительно редко — тем более если учесть, каким большим влиянием пользовалось его учение в России³⁹. В период расцвета химической науки он ополчается против Либиха и Менделеева — особенно против последнего, обвиняя его в вульгарном материализме. Что касается представителей неврологического учения, то тут, наоборот, русский ученый И. М. Сеченов подвергается критике Достоевского всего два раза, в то время как на француза Клода Бернара в «Братьях Карамазовых» ведется развернутая атака по всему фронту. Несколько терпимее относился писатель к математическим теориям Лобачевского. В целом же можно сказать, что с научными достижениями Достоевский знакомился из вторых рук — прежде всего, в годы учения в Инженерном училище, а затем по статьям в научных журналах и трудам таких популяризаторов науки, как Александр Гумбольдт, Карл Фохт, Якоб Молешотт или Джордж Генри Льюис. Встречаются в его сочинениях также имена русских ученых Писаревского (автора курса общей физики) и А. Д. Пуляты, математика и астронома. С последним Достоевский даже обменивался письмами — по крайней мере, однажды.

По убеждению Достоевского, основой науки, как и религии, служит мораль. Наука того времени отличалась редукционизмом и пыталась дать упрощенное вульгарно-материалистическое толкование самым сложным биологическим, геологическим, общественным, психологическим и даже духовным явлениям. Достоевский отвергал подобный редукционизм и сопутствующие ему позитивистские убеждения, однако полученное им техническое образование и чтение научных работ не могли не повлиять на образ его мыслей и творческую манеру. Этот вопрос изучен еще недостаточно глубоко. Лайза Нэпп, автор неопубликованной диссертации, защищенной в 1985 г. в Колумбийском университете, рассматривает употребление слова «инерция» или «косность» в сочинениях Достоевского. Она считает, что писатель понимал этот термин не только в обычном естественнонаучном смысле, как свойство тела оставаться в состоянии покоя или заданного движения до тех пор, пока на него не воздействует какая-либо внешняя сила, но и в том смысле, какой вкладывают в это слово отцы церкви, говоря о трудности изменения собственной жизни даже в том случае, если человек сознает необходимость этого. В пространном рассуждении об инерции в повести «Кроткая» законы науки и духа так причудливо переплетены, что это заставляет усомниться в однозначности антисциентистской позиции Достоевского:

«Косность! О, природа! Люди на земле одни — вот в чем беда! “Есть ли в поле жив человек?” — кричит русский богатырь. Кричу и я, не богатырь, и никто не откликается. Говорят, солнце живет вселенную. Взойдет солнце и — посмотрите на него, разве оно не мертвец? Все мертво, и всюду мертвецы. Одни только люди, а кругом них молчание — вот земля! “Люди, любите друг друга” — кто это сказал? чей это завет? Стучит маятник бесчувственно, противно. Два часа ночи. Ботиночки ее стоят у кровати, точно ждут ее... Нет, серьезно, когда ее завтра унесут, что ж я буду?» (ПСС, 24: 35).

В этом отрывке, одном из самых страстных у Достоевского, проникнутых личной болью и религиозным чувством и вместе с тем ведущих интимный диалог со всей мировой литературой, писатель противопоставляет научное представление о солнце как живительном светиле восприятию его че-

ловеком отчаявшимся, а самосознание этого человека характеризует словом «косность» (то есть, умственная инерция). Вступая в спор со многими учеными, Достоевский отвергал не науку, а сциентизм — уверенность, что наука может решить абсолютно все проблемы практической жизни, мышления и человеческой души.

Несколько иначе относился Достоевский к исторической науке. Я уже приводил примеры, демонстрирующие, как жадно он еще в детстве читал Карамзина, с каким интересом относился к античным историкам, как горячо пропагандировал труды Сергея Соловьева, а также Уильяма Прескотта и других западноевропейских представителей этой науки и как глубоко он знал и понимал русскую историю. Ссылался он также на Луи Тьера, Генри Бокля, Жана-Батиста-Адольфа Шарра и Ипполита Тэна, а с русским историком и журналистом Е. А. Беловым состоял в переписке. В XIX веке границы между исторической наукой, журналистикой и беллетристикой проводились не так четко, как на исторических факультетах американских университетов в наши дни. Крупные историки печатались в популярных журналах и иногда издавали их; профессиональные журналисты вроде Фаддея Булгарина активно участвовали в полемике на исторические темы. Пробовал себя в качестве преподавателя истории и Гоголь, а Достоевский, без сомнения, читал романы Дюма и прочую литературу подобного рода не только как беллетристику, но, может быть, в первую очередь как источник исторических знаний. Когда же он обращался к научным трудам по истории, то искал там интересные характеры, занимательные сюжеты и эпизоды, изучал поведение людей в критические моменты истории или их жизни — и использовал все это в своем художественном творчестве и публицистике.

Герои Достоевского воспринимают историю по-разному. Мармеладов во второй главе «Преступления и наказания» говорит: «Воспитания, как и представить можете, Соня не получила. Пробовал я с ней, года четыре тому, географию и всемирную историю проходить; но как я сам в познании сем был некрепок, да и приличных к тому же руководств не имелось, ибо какие имевшиеся книжки... гм!.. ну, их уже теперь и нет, этих книжек, то тем и кончилось всё обучение. На

Кире Персидском остановились» (ПСС, 6: 16). Подобный подход к истории как застывшему книжному знанию, являющемуся необходимой составной частью «приличного» образования, резко контрастирует со взглядом человека из подполья, который пытается найти для истории человечества подходящее определение. Он согласен, что это и «величественно», и «пестро», и «однообразно», — «одного только нельзя сказать, — что благоразумно» (ПСС, 5: 16). В «Братьях Карамазовых» чтение исторических трудов пробуждает в Смердякове и Коле Красоткине характерные для невежественного ума претенциозность, заносчивость и недоверие к литературе в целом. Во всех этих случаях отношение персонажа к истории служит как бы пробным камнем его интеллекта и неизменно выявляет его недостаточность. Более привлекательно выглядит в этом плане Иван Карамазов (глава 3 пятой книги):

«Я хочу в Европу съездить, Алеша, отсюда и поеду; и ведь я знаю, что поеду лишь на кладбище, но на самое, на самое дорогое кладбище, вот что! Дорогие там лежат покойники, каждый камень над ними гласит о такой горячей минувшей жизни, о такой страстной вере в свой подвиг, в свою истину, в свою борьбу и в свою науку, что я, знаю заранее, паду на землю и буду целовать эти камни и плакать над ними, — в то же время убежденный всем сердцем моим, что всё это давно уже кладбище и никак не более. И не от отчаяния буду плакать, а лишь просто потому, что буду счастлив пролитыми слезами моими. Собственным умилением упыюсь. Клейкие весенние листочки, голубое небо люблю я, вот что! Тут не ум, не логика, тут нутром, тут чревом любишь, первые свои молодые силы любишь...» (ПСС, 14: 210)

Алеша соглашается, что надо любить жизнь, а не смысл ее, и два брата, каждый из которых в этой сцене восхитителен по-своему, сходятся в том, что история является хранилищем живой памяти человечества, а не собранием тех или иных официально утвержденных фактов или научных доктрин, как это представляется другим персонажам романа. Подобно Ивану и Алеше, Достоевский часто возвращается к мысли, что «живой жизни» угрожает, с одной стороны, косность страстей человеческих, а с другой — мертвящее теоре-

тизирование. Для Достоевского история, равно как и большинство правдивых, честных текстов — хранилище живой жизни.

8. СВОИМИ УЧИТЕЛЯМИ ДОСТОЕВСКИЙ СЧИТАЛ ПРЕЖДЕ ВСЕГО БАЛЬЗАКА, ДИККЕНСА, ГОГОЛЯ И ГЮГО

Авторы, которых я рассматривал выше, создавали самые разные части мирового интертекста, служившего Достоевскому источником идей, образов, характеров, событий, диалогов, описаний и прочих изобразительных средств. Но подлинное родство он ощущал лишь с совершенно определенной группой литераторов — романистами XIX века. В центре этого круга находились те, кого Дональд Фангер называет романтическими реалистами, — Бальзак, Гоголь и Диккенс⁴⁰. К этой же когорте великих романистов следует причислить и Гюго, которому Достоевский не раз пел дифирамбы и у которого он заимствовал немалое количество литературного материала, идей и приемов.

Этот вопрос проработан исследователями достаточно тщательно. Свою литературную карьеру Достоевский начал с перевода «Евгении Гранде», а искушения, которым подвергает в «Братьях Карамазовых» Иван Алешу или Великий инквизитор Христа, подозрительно напоминают соблазны, подстерегающие персонажей «Отца Горио». Аналогичным образом, полемизируя с Гоголем в «Бедных людях» и безжалостно пародируя его в «Селе Степанчикове», Достоевский вместе с тем всю жизнь непрестанно учится у него. В «Братьях Карамазовых» он от лица рассказчика говорит: «Очень бы надо примолвить кое-что и о [Смердякове] специально, но мне совестно отвлекать внимание моего читателя на столь обыкновенных лакеев, а потому и перехожу к моему рассказу, уповая, что о Смердякове как-нибудь сойдет само собою в дальнейшем течении повести» (ПСС, 14: 93). Подобно всякому образованному русскому человеку того времени, Достоевский, несомненно, читал аналогичный отрывок из вто-

рой главы «Мертвых душ» еще в дни своей юности, которые, по его собственным словам, он помнил чрезвычайно ясно. Гоголевский рассказчик, представив нам слуг Чичикова, произносит следующую фразу: «Итак, вот что на первый раз можно сказать о Петрушке. Кучер Селифан был совершенно другой человек... Но автор весьма совестится занимать так долго читателей людьми низкого класса, зная по опыту, как неохотно они знакомятся с низкими сословиями»⁴¹. Эти два отрывка демонстрируют распространенный прием, когда автор стремится вызвать определенную реакцию у своего читателя, подсовывая ему мнение читателя воображаемого, притом невежественного. В такие игрушки играли и Карамзин с Пушкиным, и многие другие, однако лукаво-вкрадчивый тон Достоевского заставляет вспомнить все-таки в первую очередь Гоголя. Я с удовольствием привел бы в доказательство своей правоты тот факт, что Достоевский говорил «все мы вышли из гоголевской “Шинели”», если бы это было достоверным фактом. Де Вогюэ в своей статье 1885 года в «*Le revue de deux mondes*» приписывает авторство этого афоризма писателю, чье имя «тесно связано с историей литературы последних сорока лет». С. А. Рейсер указывает, что это может с равным успехом относиться и к Тургеневу, и ко многим другим, и предполагает, что де Вогюэ, возможно, слышал эти слова из уст Достоевского, но тот просто воспроизвел фразу, которая была на устах у всех⁴².

Как отмечает И. Катарский, до создания «Бедных людей» Достоевский ни разу не упоминает Диккенса, после же этого эпитет «диккенсовский» употребляется им сплошь да рядом⁴³. Ко времени выхода в свет «Бедных людей» произведения Диккенса публиковались в России уже лет десять, и он стал неотъемлемой частью русской культуры еще до того, как величие его таланта было осознано в полной мере. Творчество Диккенса послужило несомненным источником многих произведений Достоевского — в частности, уже давно установлена прямая связь «Униженных и оскорбленных» с «Лавкой древностей». В целом же можно сказать, что сочинения Достоевского, в которых влияние Диккенса чувствуется наиболее сильно, менее удачны, чем четыре великих романа, описывающих убийство. Сюжеты этих романов, равно как и весь ход мыслей

и чувств в них имеют иные истоки, хотя в определенной степени можно сопоставить Ставрогина со Стирфортом, а князя Мышкина и отношение к нему окружающих с мистером Пиквиком и перипетиями, выпавшими на его долю.

Как видно из некоторых приведенных мною выше цитат, Достоевский с юных лет признавал Виктора Гюго великим и тонким мастером современного романа, хотя и уступающим по силе таланта Шекспиру или Гёте. Биографы Достоевского, обращаясь к заключительным сценам «Идиота», передающим состояние князя Мышкина в последние моменты его сознательной жизни, должны учесть возможность того, что источником этого эпизода, наряду с личным опытом писателя, является «Последний день приговоренного к смерти» Гюго. Натали Бейбл Браун сочинила развернутый условный сюжет, который охватывает все основные события как «Отверженных», так и «Преступления и наказания», а сам Достоевский, уже в период создания «Братьев Карамазовых», так писал о связи между этими двумя романами:

«Насчет Виктора Гюго я, вероятно, Вам говорил, но вижу, что вы еще очень молоды, коли ставите его в параллель с Гёте и Шекспиром. “Les Miserables”* я очень люблю сам. Они вышли в то время, когда вышло мое “Преступление и наказание” (то есть они появились 2 года раньше). Покойник Ф. И. Тютчев, наш великий поэт, и многие тогда находили, что «Преступление и наказание» несравненно выше «Miserables». Но я спорил со всеми искренно, от всего сердца, в чем уверен и теперь, вопреки общему мнению всех наших знатоков. Но любовь моя к «Miserables» не мешает мне видеть их крупные недостатки. Прелестна фигура Вальжана и ужасно много характернейших и превосходных мест. Об этом я еще прошлого года напечатал в моем «Дневнике». Но зато как смешны его любовники, какие они буржуа-французы в подлейшем смысле! Как смешны бесконечная болтовня и местами риторика в романе, но особенно смешны его республиканцы — вздутые и неверные фигуры. Мошенники у него гораздо лучше. Там, где у него эти падшие люди истинны, там везде со стороны Виктора Гюго человечность, лю-

* «Отверженные»

бовь, великодушие, и Вы очень хорошо сделали, что это заметили и полюбили. Особенно, что полюбили фигуру l'abbe Myriel» (ПСС 29/2: 151—152).

Эта примечательная смесь искреннего самовосхваления с не менее искренним самоуничижением и очень точной литературной оценкой дает представление о том, какое место во время работы над «Братьями Карамазовыми» занимало в художественном мире Достоевского творчество Гюго, всегда интересовавшее его.

Разумеется, для того, чтобы использовать сочинения того или иного автора в своем творчестве, совершенно не обязательно восхищаться им. Когда Достоевский попытался прочесть роман Золя «Чрево Парижа», то написал жене: «едва могу читать, такая гадость» (ПСС, 29/2: 100), а между тем, как показал Б. Г. Реизов, идеи Золя о роли среды и наследственности во многом предопределили историю семьи Карамазовых⁴⁴. Реизов даже находит в тексте романа подтверждение тому факту, что при описании этой семьи Достоевский не забывал о страстных, предприимчивых и беспутных Ругонах: «Как именно случилось, что девушка с приданым, да еще красивая и, сверх того, из бойких умниц, столь нередких у нас в теперешнее поколение, но появлявшихся уже и в прошлом, могла выйти замуж за такого ничтожного «мозгляка», как все его тогда называли, объяснять слишком не стану» (ПСС, 14: 7—8). Вряд ли Достоевский намеренно стремился напомнить читателю параллельный отрывок из «Ругон-Маккаров» — просто он воспользовался им потому, что тот как нельзя лучше соответствовал его целям:

«Через полгода после того как Аделаида осталась одна на свете, унаследовав состояние, делавшее ее богатой невестой, разнесся слух, что она вышла замуж за огородника по фамилии Ругон, неотесанного мужика, родом из Нижних Альп. <...> Замужество Аделаиды было событием, поразившим общественное мнение; никто не мог понять, почему она избрала грубого, неуклюжего, нескладного бедняка, который с трудом говорил по-французски, а не кого-нибудь из сынков зажиточных землевладельцев, уже давно увивавшихся вокруг нее»⁴⁵.

Достоевский берет у Золя не только имя героини и тему разрушительного мезальянса и деградации рода, но и описа-

ние недоуменной реакции окружающих на происходящие события. Однако он вполне мог заимствовать сколько угодно материала у авторов, которых вовсе не считал великими. Из писателей своего поколения он очень часто обращался к Жорж Санд и Эжену Сю, чьи произведения пользовались необыкновенной популярностью благодаря их высокому моральному духу и передовым идеям, сочетавшимся с редкостным повествовательным мастерством. В той же статье Реизова, где идет речь о параллелях с сочинениями Золя, также указывается, что сцены между Дуней и Свидригайловым и между Катериной Ивановной и Митей Карамазовым, в которых женщина оказывается лицом к лицу с вооруженным мужчиной, восходят к роману Жорж Санд «Мопра»⁴⁶. В июньском выпуске «Дневника писателя» за 1876 год Достоевский опубликовал некролог Жорж Санд, где он проникновенно отзывался о ней как о проповеднице важнейших идей своего времени, а не только как об умелой мастерице вязания интриг или застрельщице феминистского движения, какой ее чаще всего рисуют в наше время:

«Мне было, я думаю, лет шестнадцать, когда я прочел в первый раз ее повесть “Ускок” — одно из прелестнейших первоначальных ее произведений. Я помню, я был потом в лихорадке всю ночь. Я думаю, я не ошибусь, если скажу, что Жорж Занд, по крайней мере по моим воспоминаниям судя, заняла у нас сразу чуть не самое первое место в ряду целой плеяды новых писателей, тогда вдруг прославившихся и прогремевших по всей Европе. Даже Диккенс, появившийся у нас почти одновременно с нею, уступал ей, может быть, в внимании нашей публики. Я не говорю уже о Бальзаке, явившемся прежде нее и давшем, однако, в тридцатых годах такие произведения, как «Ежени Гранде» и «Старик Горио». <...> ...к половине сороковых годов слава Жорж Занда и вера в силу ее гения стояли так высоко, что мы, современники ее, все ждали от нее чего-то несравненно большего в будущем, неслыханного еще нового слова, даже чего-нибудь разрешающего и уже окончательного. Надежды эти не осуществились: оказалось, что в то же время, то есть к концу сороковых годов, она уже сказала всё, что ей суждено и предназначено было высказать... <...> Жорж Занд не мыслитель, но это

одна из самых ясновидящих предчувственниц (если только позволено выразиться такою кудрявою фразою) более счастливого будущего, ожидающего человечество, в достижение идеалов которого она бодро и великодушно верила всю жизнь...» (ПСС, 23: 33—37).

Малколм Джоунз не менее обстоятельно и аргументированно демонстрирует связь между творчеством Достоевского и Эженом Сю, однако предпринимавшиеся до сих пор исследования далеко не исчерпывают вопроса о влиянии этих двух чрезвычайно плодотворных французских авторов на Достоевского.

Понятно, что перечень европейских романистов, с сочинениями которых Достоевский был хорошо знаком, не сводится к этим фигурам. Мы не имеем достоверных свидетельств того, что Достоевский читал произведения таких авторов, как Джордж Элиот или Джейн Остин, что же касается Бульвер-Литтона, которого Достоевский нигде не упоминает, то один из его героев, как довольно убедительно доказывает Режи Мессак, входил в число прототипов Раскольников⁴⁷. Известно, что Достоевский читал Поля де Кока, Адольфа Бело, Фредерика Сулье и множество других писателей, чьи книги в наши дни раскрывают разве что в том случае, если за это платят.

Достоевский вращался в самой гуще литературной жизни России, поглощал большое количество издававшейся печатной продукции, сам выпускал журналы и общался практически со всеми литераторами — как хорошо известными, так и не очень. С Толстым он не встречался ни разу, но много писал о нем, обсуждая затронутые им военные и политические проблемы, завидуя имевшейся у Толстого возможности спокойно работать над своими романами и подчас задаваясь вопросом, такой ли уж большой интерес представляет жизнь провинциального дворянства, которую тот описывал. Однако при этом Достоевский всегда, и особенно в годы создания «Братьев Карамазовых», был убежден, что литературное творчество Толстого отличается не меньшей цельностью, чем его моральная позиция:

«Анна Каренина» есть совершенство как художественное произведение, подвернувшееся как раз кстати, и такое, с

которым ничто подобное из европейских литератур в настоящую эпоху не может сравниться, а во-вторых, и по идее своей это уже нечто наше, наше *свое* родное, а именно то самое, что составляет нашу особенность перед европейским миром, что составляет уже наше национальное «новое слово» или, по крайней мере, начало его, — такое слово, которого именно не слышать в Европе и которое, однако, столь необходимо ей, несмотря на всю ее гордость» (ПСС, 25: 200).

Все многочисленные работы, посвященные изучению связей между сочинениями Толстого и Достоевского, сопоставлению и противопоставлению их, страдают избытком привлеченного материала и его двусмысленностью⁴⁸.

Связь Достоевского с творчеством Тургенева была более существенной и носила весьма активный и противоречивый характер. По мере того как формировалась их литературная позиция, Тургенев и Достоевский, при всех их кардинальных различиях, оказывали друг на друга большое влияние, зачастую открыто конфликтовали, но к концу жизни нашли общий язык⁴⁹.

Н. А. Некрасов — еще один писатель, с которым Достоевский в определенные моменты жизни был близок, расходился на почве идеологии и в конце концов примирился. Джозеф Франк пишет о том, что в 1860-е годы Достоевский обвинял Некрасова и других литераторов радикального направления в антирусских настроениях, однако в 1870-е, когда русский радикализм приобрел патриотический оттенок, опубликовал в журнале Некрасова свой роман «Подросток». Эпизод в «Братьях Карамазовых», когда Иван цитирует стихотворение Некрасова, обличающее «чисто русскую» разновидность жестокости, вскрывает ироничное отношение автора к патриотизму поэта: аналогичный отрывок имеется в романе «Отверженные», который, как показала Н. Б. Браун, послужил источником и Некрасову.⁵⁰ Итог своим взаимоотношениям с Некрасовым Достоевский подводит в посвященном ему некрологе, вошедшем в «Дневник писателя» за декабрь 1877 года:

«Умер Некрасов. Я видел его в последний раз за месяц до его смерти. Он казался тогда почти уже трупом, так что странно было даже видеть, что такой труп говорит, шевелит губа-

ми. Но он не только говорил, но и сохранял всю ясность ума. Кажется, он все еще не верил в возможность близкой смерти. <...> Воротясь домой [с заупокойной службы], я не мог уже сесть за работу; взял все три тома Некрасова и стал читать с первой страницы. Я просидел всю ночь до шести часов утра, и все эти тридцать лет как будто я прожил снова. Эти первые четыре стихотворения, которыми начинается первый том его стихов, появились в «Петербургском сборнике», в котором явилась и моя первая повесть. Затем, по мере чтения (а я читал подряд), передо мной пронеслась как бы вся моя жизнь. Я узнал и припомнил и те из стихов его, которые первыми прочел в Сибири, когда, выйдя из моего четырехлетнего заключения в остроге, добился наконец до права взять в руки книгу. Припомнил и впечатление тогдашнее. Короче, в эту ночь я перечел чуть не две трети всего, что написал Некрасов, и буквально в первый раз дал себе отчет: как много Некрасов, как поэт, во все эти тридцать лет, занимал места в моей жизни! Как поэт, конечно. Лично мы сходились мало и редко и лишь однажды вполне с беззаветным, горячим чувством, именно в самом начале нашего знакомства, в сорок пятом году, в эпоху «Бедных людей»» (ПСС, 26: 111).

В этих воспоминаниях, наряду с нелицеприятной критикой в адрес Некрасова, сквозит искреннее сочувствие, с каким Достоевский всегда относился к поэту. Здесь же он уже не в первый раз пишет о том, что Некрасов глубоко понимал русский народ во всем его величии и во всей неприглядности, и характеризует это как высочайшее поэтическое достижение, превзойденное лишь Пушкиным и Лермонтовым.

9. КАК ПУБЛИЦИСТ, ДОСТОЕВСКИЙ ЧИТАЛ ВСЕ, ЧТО МОГ ДОСТАТЬ ИЗ ОПУБЛИКОВАННЫХ И НЕОПУБЛИКОВАННЫХ МАТЕРИАЛОВ, НЕЗАВИСИМО ОТ ИХ ЛИТЕРАТУРНЫХ ДОСТОИНСТВ И ОТ ТОГО, ВЫШЛИ ОНИ ИЗ ПОД ПЕРА ЕГО ДРУЗЕЙ ИЛИ НЕДРУГОВ

Письма и статьи Достоевского не оставляют сомнений, что всю жизнь он постоянно читал и перечитывал огромное

количество литературы самого разного сорта. Он упоминает такую массу современников, что нет смысла перечислять их всех в исследовании, предметом которого является не столько само прочитанное, сколько результаты его усвоения и переработки. Не исключено, что наиболее важную роль в творчестве писателя сыграли его идеологические и политические противники. Как и многим авторам, имевшим опыт журналистской работы, Достоевскому проще было занять ту или иную уже сложившуюся в обществе позицию, в особенности если она была прочной, нежели вырабатывать свою собственную. Он читал многое из того, что было написано авторами радикального толка, и живо реагировал на прочитанное. Однако представителей этого круга целесообразнее рассмотреть в главе, посвященной Ивану Карамазову, так что здесь достаточно будет упомянуть лишь некоторые имена.

Деятельность Достоевского была связана с чрезвычайно широким спектром русской культурной жизни, охватывавшим явления почти полярные. В дни юности писателя борьба между славянофилами и западниками велась в рамках сравнительно узкого круга интеллектуалов, не слишком отличавшихся друг от друга по образу мыслей и действий. Достоевский довольно часто цитирует А. С. Хомякова и К. С. Аксакова, что же касается И. Киреевского, которого Достоевский упоминает всего трижды, то, как полагает В. А. Котельников, его взгляды были во многом близки писателю благодаря наличию общих корней в европейском романтизме и русском православии.⁵¹ Имена многих деятелей русской культуры, занимавших в ней видное место во времена юности Достоевского, — таких, как, Петр Чаадаев, Тимофей Грановский, Юрий Самарин и ряд других — встречаются у Достоевского очень часто. Возможно, отчасти это объясняется ностальгией писателя по тем дням, когда полемика между литераторами еще не была столь яростной.

В 60-е — 70-е годы придерживаться «золотой середины» стало уже труднее. Достоевский охотно обращался за материалом для своих произведений и к «нигилистам», и к их противникам. Чарльз Мозер рассматривает антинигилистический роман как особую жанровую разновидность⁵², и во многих отношениях «Бесы» — самый характерный ее обра-

зец. Другими выдающимися мастерами этого жанра были Лесков и Писемский. Из блестящей антинигилистической повести Лескова «Загадочный человек» Достоевский заимствовал один из примеров человеческой жестокости (особенно эпизод с Елисеевым) и использовал его для создания образа Ракитина; связь творчества Достоевского с Писемским также заслуживает более пристального внимания, чем то, какое ей уделялось до сих пор. Другой крупнейший представитель консервативного лагеря, Гончаров, обменивался душевными письмами с Достоевским и играл важную роль в его литературной деятельности — и как сочинитель, и как цензор. Несмотря на некоторое пренебрежение, высказывавшееся Достоевским по отношению к менее значительным писателям антинигилистического направления вроде В. И. Аскоченского и В. В. Крестовского, он был знаком с их творчеством. Но наиболее влиятельным из консервативных деятелей культуры был публицист и издатель Михаил Катков. Достоевский осыпал его в письмах любезностями, когда ему требовался крупный аванс за публикацию «Братьев Карамазовых» в преуспевающем «Русском вестнике». Возможно, Достоевский воспринимал тягу Каткова к власти с долей иронии, но разделял его взгляды, был благодарен ему за существенную материальную поддержку и, несомненно, читал написанное им. Большинство авторов, печатавшихся в журналах Достоевских, также придерживались правых политических взглядов. Многие образы и идеи «Братьев Карамазовых» почерпнуты из сочинений Николая Страхова, Аполлона Григорьева и Дмитрия Аверкиева. Не переоценивая их вклад в литературу, Достоевский вместе с тем всегда относился к ним с дружеским уважением, следил за их творчеством и переписывался с ними по поводу их или своих собственных публикаций.

Достоевский упоминает еще две с лишним сотни русских литераторов практически всех существовавших в то время групп и направлений. Что же касается европейских авторов, то Л. Гроссман уже давно отметил, что Достоевский, так любивший искусство и поэзию, во время своего пребывания в Париже в дни расцвета импрессионизма и символизма не проявил к ним никакого интереса⁵³. На Бодлера он ссылался

лишь как на переводчика стихов Эдгара По. Модернизм был абсолютно чужд Достоевскому, как и всей литературной среде, в которой он вращался. Алекс де Йонж сопоставляет произведения Достоевского по их эмоциональной насыщенности с сочинениями символистов, но при всем их сходстве объясняется оно не влиянием символизма на Достоевского, а их общей укорененностью в европейском романтизме.

В целом же исследователь всегда может с большой долей вероятности предполагать, что, не считая символистов и импрессионистов, Достоевский был знаком с творчеством того или иного из своих современников, живущих как в России, так и во Франции.

**ДОСТОЕВСКИЙ ВЫНАШИВАЛ ЗАМЫСЕЛ
«БРАТЬЕВ КАРАМАЗОВЫХ» ВСЮ ЖИЗНЬ,
В ТЕЧЕНИЕ ГОДА ОБДУМЫВАЛ ПЛАН РОМАНА
И ДВА ГОДА ПИСАЛ ЕГО**

**1. ИНФОРМАЦИЯ О ЖИЗНЕННЫХ НАБЛЮДЕНИЯХ
ДОСТОЕВСКОГО, ПОСЛУЖИВШИХ МАТЕРИАЛОМ ДЛЯ
«БРАТЬЕВ КАРАМАЗОВЫХ», ЧАСТИЧНО ИЗВЕСТНА ИЗ
ЕГО ЗАПИСНЫХ ТЕТРАДЕЙ
К ДРУГИМ ПРОИЗВЕДЕНИЯМ**

В двух первых главах я уже писал, что при создании «Братьев Карамазовых», как и других сочинений, Достоевский перерабатывал огромное количество литературных и прочих источников, относившихся подчас к эпохе до нашей эры и составлявших общее культурное достояние образованной русской публики XIX века. Глава 3 обобщает результаты всех проводившихся ранее исследований, прослеживающих хронологию этой переработки¹. В главах 4 — 9 этот алхимический процесс изучается подробно, и роман «Братья Карамазовы» рассматривается не только как продукт всей человеческой культуры, но и как результат активной мыслительной деятельности его автора.

Дату начала работы над книгой трудно установить с точностью. Жизнь человека — неразрывное целое, и поскольку «Братья Карамазовы» являются последним романом Достоевского, то можно сказать, что вся предшествующая деятельность писателя была в какой-то мере подготовкой к его со-

зданию. Ю. Г. Оксман и А. С. Долинин изучили механизм превращения писем, статей и записных тетрадей Достоевского в строительный материал его произведений². В каждом из опубликованных им романов или рассказов имелись те или иные элементы, позже вошедшие в «Братьев Карамазовых». Было даже высказано предположение, что работа над переводом «Евгении Гранде», предпринятая Достоевским в самом начале его литературной карьеры, уже заключала в себе зерна, давшие всходы тридцать лет спустя, когда папаша Гранде принял облик Федора Павловича.

При публикации записных книжек и тетрадей Достоевского использовался хронологический принцип, и они были отнесены к произведению, которое он писал в тот момент, однако в них содержался и материал, включенный в более поздние сочинения — в том числе, и в роман «Братья Карамазовы». Возьмем, к примеру, одно из почти пятисот высказываний арестантов, собранных Достоевским во время пребывания в остроге и занесенных им в так называемую Сибирскую тетрадь (это первая дошедшая до нас записная книжка писателя), а именно, запись под номером 196: «“Здравствуй!” — “Ну, здравствуй, коли не шутишь!”» (ПСС, 4: 240). Мы не имеем данных о том, при каких условиях была сделана эта запись, входила ли она в ту тетрадь, которая была заполнена Достоевским в тюремной больнице и сохранена одним из фельдшеров, или же писатель восстановил ее позже по памяти. Известно только, что четверть столетия спустя эта фраза выросла до целой сцены, демонстрирующей нам во всем блеске несравненного Колю Красоткина, неудобного лидера группы школьников:

«<...> Я люблю расшевелить дураков во всех слоях общества. <...> Заметь себе, говорят: «Ничего нет глупее глупого француза», но и русская физиономия выдает себя. Ну не написано ль у этого на лице, что он дурак, вот у этого мужика, а? <...> Эй! Здравствуй, мужик!

Дюжий мужик, медленно проходивший мимо и уже, должно быть, выпивший, с круглым простоватым лицом и с бородой с проседью, поднял голову и посмотрел на парнишку.

— Ну, здравствуй, коли не шутишь, — неторопливо проговорил он в ответ.

— А коль шучу? — засмеялся Коля.

— А шутишь, так и шути, бог с тобой. Ничего, это можно. Это всегда возможно, чтоб пошутить.

— Виноват, брат, пошутил.

— Ну и бог те прости.

— Ты-то прощаешь ли?

— Оченно прощаю. Ступай.

— Вишь ведь ты, да ты, пожалуй, мужик умный.

— Умней тебя, — неожиданно и по-прежнему важно ответил мужик.

— Вряд ли, — опешил несколько Коля.

— Верно говорю.

— А пожалуй, что и так.

— То-то, брат.

— Прощай, мужик.

— Прощай.

— Мужики бывают разные, — заметил Коля Смурову после некоторого молчания. — Почем же я знал, что нарвусь на умника? Я всегда готов признать ум в народе» (ПСС, 14: 472).

Трудно сказать, что именно послужило в первую очередь источником этой сцены: тюремный опыт писателя, разночинцы 1840—1860-х годов типа Базарова, идеализировавшие крестьянство, или само построение диалога, где слова «коли не шутишь» уже по логике подросткового сознания могли вызвать ответную реплику «А коль шучу?». Как бы то ни было, но записные тетради, которые Достоевский вел в процессе создания предыдущих сочинений, находят применение и в «Братьях Карамазовых», — при этом особенно важны записи к «Дневнику писателя» и роману «Подросток»; несколько меньшее значение имеют заметки к «Бесам» и «Идиоту».

Однако ключевые темы и элементы романа возникали и откладывались в сознании Достоевского задолго до того, как он начал писать романы, заметки к ним или даже письма. (Ниже я подробнее остановлюсь на утверждении писателя, что источником одной из сцен в «Братьях Карамазовых» были его воспоминания, сохранившиеся с двухлетнего возраста.) Среди всего прочего, в романе затронуты такие вопросы, как непримиримое соперничество отца и сына из-за красивой женщины, убийства, смерть, тема «случайного семейства»,

сложные отношения между детьми и родителями, а также, на примере семей Карамазовых, Снегиревых и старца Зосимы, разнообразные варианты взаимоотношений детей, разлученных или растущих вместе. И. Нейфельд, З. Фрейд, Д. Арбан и другие ученые привели убедительные свидетельства того, что все эти вопросы будоражили сознание Достоевского в критические и зачастую мучительные для него моменты жизни — такие, как потеря матери в раннем возрасте, непростые отношения с отцом и его убийство, долгая болезнь и смерть любимой жены после их весьма беспокойной совместной жизни, смерть брата Михаила, с которым он был близок с детства, годы учения и первые литературные опыты, участие в социалистическом движении и журналистика, а также, вполне вероятно, ощущавшаяся в раннем детстве беспомощность перед реальными или воображаемыми угрозами со стороны родителей или братьев. Этот опыт и биографически, и по логике вещей предшествовал литературным впечатлениям, именно он порождал интерес или отвращение Достоевского к тем или иным произведениям литературы и формировал его оценку прочитанного. Я, как правило, отношу устойчивые ассоциативные связи, возникавшие в мозгу писателя под влиянием его жизненного опыта, к механизму переработки вошедшего в роман материала, а не к процессу непосредственного написания книги.

2. РОМАН ВКЛЮЧАЕТ МНОГОЕ ИЗ ТОГО, ЧТО ДОСТОЕВСКИЙ СОБИРАЛСЯ ИСПОЛЬЗОВАТЬ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ, ТАК И НЕ НАПИСАННЫХ ИМ

Некоторые замыслы Достоевского остались неосуществленными, но относящийся к ним материал был впоследствии использован в каком-либо из его романов — в том числе, и в «Братьях Карамазовых». В жизни многих писателей наблюдаются всплески творческой активности. Достоевский пережил такой всплеск в конце 1860-х годов. Его новая жена, рождение детей, длительное путешествие по Европе, успешное преодоление трудностей, возникших в ходе создания

«Идиота», позволили ему справиться с тягостными воспоминаниями о прошлом — о тюремном заключении и сибирской ссылке, первом браке, карточных долгах, романе с Суловой, потере брата и первой жены и разнообразных политических, финансовых и прочих проблемах шестидесятых годов, придававших его сочинениям этого периода оттенок истерии. Высвободившаяся энергия, готовность к решению новых задач дали толчок такому большому числу проектов, что осуществить их все не было никакой возможности.

Так, например, в 1867 г. у него возник замысел книги об Иване VI, номинальном российском императоре, который годовалым ребенком в 1741 г. был свергнут и провел в заключении всю юность вплоть до 1764 года, когда попытка возвести его на трон привела к его «славной и трагической» кончине. В черновиках романа офицер, призывая героя возглавить заговор против Екатерины II, указывает ему на мир за окном и говорит: «Все твое, только захоти. Пойдем!» (ПСС, 9: 114). Юный император, равнодушный к власти, отказывается от этого предложения, потому что попытка переворота сопряжена с риском не только для его собственной жизни, но и для жизни его друга, а также дочери коменданта крепости, которую он раз или два видел из окна своей темницы. Этот психологический эскиз имеет источником прежде всего современные Достоевскому биографические материалы об Иване VI — возможно, с добавлением кое-каких деталей из «Пармской обители» Стендаля, сюжета о Железной маске, жизнеописаний Будды и библейской легенды об искушении Христа в пустыне, которая нашла отражение также в поэме Ивана Карамазова о Великом инквизиторе. Как указано в комментариях к Полному собранию сочинений писателя, мотив принесения в жертву невинной крови, пролитой ради достижения абстрактного великого блага, проходит через все творчество Достоевского (ПСС, 9: 489). Незаконченный роман об Иване VI служит своего рода промежуточным звеном между решением Раскольникова пойти на подобное жертвоприношение и отказом от этого шага, выраженным Иваном Карамазовым в главе «Бунт».

Другие незавершенные произведения также содержат отдельные элементы, позже включенные в роман «Братья Ка-

рамазовы», — в частности, убийство отца и воспитание детей (ПСС, 9: 115). набросок конца 1860-х годов помогает понять поведение Снегирева в тот момент, когда Алеша предлагает ему две сторублевые кредитки: «Нашли 3000, снесли. Тот обругал и дал 25 р. По бедности взял, не мог *отказаться*. В страшной нужде решают с женой отнести назад. Смял бумажку и бросил в харю» (ПСС, 9: 120). Один из эпизодов в незаконченном «Романе о князе и ростовщике» передает душевное состояние невинно осужденного, аналогичное тому, в каком находится Митя Карамазов после вынесения приговора (ПСС, 9: 124). Заметки Достоевского в записных тетрадях иногда занимали одну-две страницы, а иногда всего одну строку и, конечно, не представляли собой полного описания того или иного эпизода, а служили лишь напоминанием о нем, однако, как показывают письма Достоевского, такого напоминания ему обычно было достаточно, чтобы восстановить сцену во всех подробностях.

Может быть, самым известным из неосуществленных проектов Достоевского и наиболее близким к завершению был роман «Житие великого грешника» (ПСС, 9: 125—138), который, согласно планам писателя в конце 1860-х годов, по окончании работы над «Идиотом», должен был, по-видимому, вобрать в себя замысел еще одного романа, «Атеизм». Эти планы так и не были доведены до конца; что же касается «Атеизма», то наиболее полную информацию о нем дает известное письмо Достоевского к Аполлону Майкову, написанное во Флоренции в декабре 1868 г.:

«Здесь же у меня на уме теперь 1) огромный роман, название ему “Атеизм” (ради Бога, между нами), но прежде чем приняться за который, мне нужно прочесть чуть не целую библиотеку атеистов, католиков и православных. Он поспеет, даже при полном обеспечении в работе, не раньше как через два года. Лицо есть: русский человек, нашего общества, *и в летах*, не очень образованный, но и не необразованный, не без чинов, — *вдруг*, уже в летах, теряет веру в Бога. Всю жизнь он занимался одной только службой, из колеи не выходил и до 45 лет ничем не отличался. <...> Он шныряет по новым поколениям, по атеистам, по славянам и евразийцам, по русским, изуверам и пустынножителям, по

священникам; сильно, между прочим, попадаетея на крючок иезуиту, пропагатору, поляку; спускается от него в глубину хлыстовщины — и под конец обретает и Христа, и русскую землю, русского Христа и русского Бога» (ПСС, 28/2: 329).

Достоевский возвращается к этому замыслу снова и снова, и его центральная тема заурядной жизни, утраты веры и мучительных попыток вернуть ее, приводящих в конце концов к успеху, намечает жизненную канву не только трех братьев Карамазовых, но и старца Зосимы, его брата, явившегося старцу таинственного посетителя и отчасти, возможно, еще нескольких персонажей романа. В «Житии великого грешника» писатель предполагал развернуть эту тему до целой эпопеи из пяти романов, по объему не уступающей «Войне и миру». Этот план охватывал большое количество материала, впоследствии вошедшего в роман «Братья Карамазовы», но для нас он представляет ценность прежде всего как документ, дающий наиболее полное представление о том, какими виделись пятидесятилетнему Достоевскому цели, методы и темы его творчества и как эти взгляды воплотились в нескольких тысячах страниц, написанных им в последнее десятилетие жизни.

13 сентября 1874 г. Достоевский составил план пьесы, местом действия которой должен был стать Тобольск, а главным героем — каторжник Ильинский, уже знакомый читателю по «Запискам из Мертвого дома». Это была, по существу, мелодрама, лишенная социальной, политической, религиозной и какой бы то ни было глубины, свойственной другим вышеуказанным замыслам. Она стала стержнем действия в «Братьях Карамазовых» и будет более подробно рассмотрена в следующей главе, посвященной судьбе брата Мити.

В начале 1876 года Достоевский писал: «Я и прежде всегда смотрел на детей, но теперь присматриваюсь особенно. Я давно уже поставил себе идеалом написать роман о русских детях, ну и конечно о теперешних их отцах в теперешнем взаимном их соотношении» (ПСС, 22: 7). А. Долинин в своем предисловии к публикации записных тетрадей, относящихся к «Братьям Карамазовым», приводит высказывание Достоевского о том интересе, какой он всегда испытывал к детской теме, и о его намерении написать роман о детях.

Черновики к романам «Идиот», «Бесы» и «Подросток» также подтверждают, что писатель вынашивал этот замысел в течение долгого времени³. Весь этот обширный материал неоднократно пересортировывался, перестраивался и послужил основой романа «Подросток» и еще одного произведения, которое было задумано Достоевским, по-видимому, в марте 1876 г. и носило тогда предположительное название «Отцы и дети». Как следует из вышеприведенной цитаты, весь этот комплекс идей, характеров, событий и рассуждений непрерывно разрастался и составил в итоге содержание «Братьев Карамазовых», вобрав в себя материал, связанный не только с юностью Алеши и его встречах со школьниками (последний вопрос будет детально рассмотрен ниже), но и с образами всех трех братьев и других персонажей романа.

В декабре 1877 г. Достоевский составил план работы «на всю жизнь», содержащий четыре пункта и снабженный примечанием:

- «1) Написать русского Кандида.
- 2) Написать книгу о Иисусе Христе.
- 3) Написать свои воспоминания.
- 4) Написать поэму “Сороковины”.

НВ. (Всё это, кроме последнего романа и предполагаемого издания “Дневника”, т. е. минимум на 10 лет деятельности, а мне теперь 56 лет)» (ПСС, 17: 14).

Многие ученые полагают, что под «последним романом» Достоевский подразумевал «Братьев Карамазовых», выводя это заключение из того факта, что спустя три года после формирования этого плана он умер. Между тем понятно, что это вряд ли входило в его планы, хотя он и признавал, как показывают некоторые письма, что со здоровьем у него не все в порядке⁴. Представляется, что писатель скорее имел в виду некий еще не вполне сложившийся у него в уме проект большого произведения, которое он собирался написать, если бы ему удалось освободиться от гнета текущих дел. Л. Гроссман высказывает мнение, что замысел «Русского Кандида» явился побочным продуктом работы над «Братьями Карамазовыми», в котором основное внимание уделялось вопросу о том, почему милостивый и всемогущий Бог допускает страдания невинных⁵. Вместе с элементами прочих незавершен-

ных произведений какая-то часть книги об Иисусе действительно могла войти составной частью в роман «Братья Карамазовы». Однако трудно сказать с определенностью, насколько цельным и продуманным был замысел этой книги. Как и «Житие великого грешника», он не был законченным планом будущего романа, и тем не менее по нему можно видеть, как из литературного сырья в уме писателя складывались контуры будущего произведения, которые иногда представляли собой уже готовую к наполнению форму, а в других случаях могли перестраиваться, оставляя какую-то часть материала в измененном виде для использования в дальнейшем. Эти остатки материала были частицами того огромного литературного труда, значительная доля которого так и не находила воплощения на бумаге либо была воплощена, но впоследствии утеряна. Исследователи, как правило, испытывают искушение собрать все эти остатки вместе и привязать к тому или иному произведению, однако в таких случаях следует соблюдать осторожность: за неимением неоспоримых доказательств ошибиться с интерпретацией подобного материала очень легко.

3. ИСПОЛЬЗУЯ ОСТАТКИ МАТЕРИАЛА, НЕ ВОШЕДШИЕ В ПРЕДЫДУЩИЕ СОЧИНЕНИЯ, «БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ» ПРОДОЛЖАЮТ МНОГИЕ ИЗ НАЧАТЫХ РАНЕЕ ЭКСПЕ- РИМЕНТОВ, ИЗМЕНИВ ТУ ИЛИ ИНУЮ ИЗ СОСТАВЛЯЮЩИХ

Достоевский обладал той же «негативной способностью», которая, по словам Китса, отличала Шекспира и позволяла ему не слишком заострять внимание на тех или иных ситуациях, событиях, характерах, идеях и приемах, до конца исчерпывая их возможности, а возвращаться к ним впоследствии, используя то, что в них еще не раскрыто. В этом смысле Мурина из повести «Хозяйка» можно рассматривать как эскиз фигуры Великого инквизитора, князя Мышкина — как первую пробу того материала, из которого впоследствии был вылеплен образ Алеши Карамазова, а Раскольников — как

испытание идей, провозглашаемых Иваном или воплощенных в образе Мити. В художественном мире Достоевского существовали определенные типы характеров, переселявшиеся из одного произведения в другое. Так, Ракитин принадлежит к той группе мелочных и недалеких, наглых и отталкивающих субъектов с радикальными взглядами, которая представлена и в трех других великих романах, описывающих убийство, — Лужиным в «Преступлении и наказании», Верховенским в «Бесах» и кучкой озлобленных нигилистов в «Идиоте». Другой тип — величественные, притягательные, страстные, загадочные и внушающие страх фигуры Свидригайлова, Рогожина и Ставрогина, послужившие прообразами страстного и экспансивного Мити Карамазова, внушающего страх своей скрытностью и злобой Смердякова и величественного, притягательного и загадочного Ивана. Подобная преемственность наблюдается и в сходных ситуациях: когда Катерина Ивановна приходит домой к Мите, поставив на кон свою честь ради спасения отца, она повторяет поступок Дуни в «Преступлении и наказании», пытающейся аналогичным образом защитить брата от Свидригайлова.

Как мы уже видели, идеи, выраженные в «Братьях Карамазовых», обдумывались и перерабатывались Достоевским в течение многих лет. Самая важная и наиболее изученная часть этой работы представлена, вероятно, в «Дневнике писателя». Фигура Достоевского-романиста часто заслоняет от нас его публицистическую деятельность, а между тем он был одним из виднейших журналистов того времени, издавал в 1860-е годы вместе с братом журналы «Время» и «Эпоха», в 1873—1874 г. редактировал чрезвычайно консервативный журнал князя Мещерского «Гражданин» и превратил свой «Дневник писателя» из журнальной колонки в отдельное ежемесячное издание, которое выпускалось им с помощью жены и не просто редактировалось им, а целиком состояло из его собственных сочинений («Дневник писателя» за 1877 и 1878 гг. и два выпуска в период между окончанием «Братьев Карамазовых» и смертью в 1881 г.). Издававшийся тиражом шесть тысяч экземпляров, «Дневник» был в числе самых популярных журналов того времени. В нем были опубликованы два знаменитых рассказа Достоевского — «Кроткая» и «Сон смешного

человека», а также некоторые другие беллетристические произведения и мемуары, но по большей части каждый из выпусков, занимающий в полном собрании сочинений писателя в среднем по 35 страниц, состоял из очерков по общественным, правовым и политическим вопросам, волновавшим российское общество⁶. В этих очерках Достоевский впервые сформулировал многие идеи, которые впоследствии были вложены в уста Ивана Карамазова, обитателей монастыря и самого вымышленного автора романа. В дальнейшем я еще не раз буду обращаться к этому изданию.

Хотя «Дневник» позволял Достоевскому высказываться по злободневным вопросам и справляться с финансовыми трудностями, в 1877 году он решил временно прекратить его публикацию. Объяснить это внезапное решение можно только одним: писатель нашел тот «алмаз», то плодоносное ядро будущего романа, о котором он писал так вдохновенно в письме Майкову, цитировавшемся в Главе 1 данной книги. В октябрьском выпуске журнала он уведомил читателей, что собирается приостановить его публикацию «по недостатку здоровья», а в декабрьском сообщил, что приостанавливает ее: «...займусь одной художнической работой, сложившейся у меня в эти два года издания «Дневника» неприметно и невольно» (ПСС, 26: 126). А. Долинин интерпретирует окончание этой фразы следующим образом:

«...в этих словах заключается особенно ценное указание на творческий процесс художника, на *праисторию* создания «Карамазовых». Бродили в сфере сознания эмбрионы образов, отдельные, разрозненные черты, неорганизованные в единое целое разные ситуации, восходящие к фактам окружающей действительности. Это еще не элементы сюжета, но они могут стать такими. Они возникали, до сих пор всегда подчиненные высказываемым идеям. Идеями, мыслями иного, не художественного порядка вызванные на поверхность, они сейчас же обратно тонули в сферу идей. Но художническая работа все же продолжалась...»⁷.

Исследователь затрагивает здесь тему, которой посвящена моя книга, и я склонен согласиться с ним, что основная масса материала была собрана и переработана в 1875—1876 годы, хотя я уже высказывал мнение, что подготовка к созда-

нию романа началась гораздо раньше и многое было сделано в 1878—1880-е гг., когда Достоевский вплотную приступил к работе над ним. В следующем разделе я рассматриваю этот заключительный этап более детально, опираясь на новейшие данные авторитетного источника — Полного собрания сочинений писателя.

4. 1878 ГОД БЫЛ ПОЧТИ ЦЕЛИКОМ ПОСВЯЩЕН СОСТАВЛЕНИЮ ПЛАНА БУДУЩЕГО РОМАНА, А ГОДЫ 1879 И 1880 — НАПИСАНИЮ ЕГО

Самые первые записи, касающиеся создания «Братьев Карамазовых», не сохранились, но воспоминания жены писателя и его прощальное обращение к читателям «Дневника», в котором он просит их присылать ему материал, связанный с детьми, свидетельствуют о том, что в конце 1877 года Достоевский с головой ушел в работу над романом. 16 марта 1878 г. он пишет учителю Михайлову:

«Ну, вот и просьба к Вам, дорогой Владимир Васильевич: я замыслил и скоро начну большой роман, в котором, между другими, будут много участвовать дети и именно малолетние, с 7 до 15 лет примерно. Детей будет выведено много. Я их изучаю и всю жизнь изучал, и очень люблю, и сам их имею. Но наблюдения такого человека, как Вы, для меня <...> будут драгоценны. Итак, напишите мне *об детях* то, что сами знаете, и о петербургских детях, звавших Вас дяденькой, и о елизаветградских детях, и *о чем знаете*. (Случаи, привычки, ответы, слова и словечки, черты, семейственность, вера, злодейство и невинность; природа и учитель, латинский язык и проч. и проч. — одним словом, что сами знаете.) Очень мне поможете, очень буду благодарен и буду жадно ждать» (ПСС, 30/1: 63).

А. Долинин считает, что это письмо знаменует завершение второго этапа работы над «Братьями Карамазовыми», когда у писателя окончательно созрел «план» или, по выражению Достоевского, «идея» произведения. В нашем распоряжении имеется большое количество заметок к «Идиоту» и

«Подростку», где Достоевский примеряет разные схемы организации материала, сочиняет отдельные эпизоды и описывает действующих лиц. Исследователи не пришли к единому мнению насчет того, что именно подразумевал Достоевский под словами «план» или «идея», но вряд ли они означали фабулу, как полагают некоторые, потому что практически все сюжетные линии намечались им еще до разработки «плана», а окончательное выстраивание их происходило уже после этого. В заключительной главе данной книги, рассмотрев все интересующие меня вопросы, я смогу более взвешенно оценить этот момент творческого процесса писателя, после которого он уже был готов переходить непосредственно к написанию произведения.

Первые сохранившиеся заметки к «Братьям Карамазовым» относятся к апрелю 1878 г. К этому времени замысел романа включал не только материал о детях, но и сюжет мелодрамы об Ильинском, задуманной несколькими годами ранее, а также, без сомнения, и многое другое, о чем не говорилось в этих заметках. Но 18 мая Достоевский пережил тяжелый удар, выбивший его из колеи на несколько недель. Сын Алексей, его первенец, умер во время эпилептического припадка. Достоевский, сам постоянно страдавший от эпилепсии, считал себя виновным в том, что передал болезнь сыну по наследству. Он был глубоко предан своим близким, всегда заботился об их здоровье, и нижеследующая фраза из письма жене от 10 июня 1875 г. очень характерна для него: «Я сегодня видел во сне и Федю, и Лилю, и беспокоюсь: не случилось ли с ними чего! Ах, Аня, я об них думаю день и ночь» (ПСС, 29/2: 47). Высказывалось предположение, что «Гамлет» был самой длинной пьесой Шекспира потому, что драматург стремился создать как можно более яркий портрет главного героя, названного в честь его сына Гамнета, незадолго до того умершего. Возможно, отчасти по той же причине и «Братья Карамазовы» стали самым длинным романом Достоевского: он хотел выписать фигуру Алеши со всей возможной тщательностью.

22 июня, будучи в Москве, Достоевский продал права на издание романа периодическими выпусками журналу М. Каткова «Русский вестник». Катков предложил писателю щед-

рый гонорар в 300 рублей за печатный лист (что соответствует, по курсу 1989 г., примерно пятистам долларам за двадцать страниц текста). Тот факт, что столь расчетливый и преуспевающий издатель, как Катков, привыкший за 15 лет сотрудничества с Достоевским к самым разным кризисам в его жизни и задержкам с присылкой материалов для печати, согласился на такие условия, говорит о том, что работа над романом, по всей вероятности, продвигалась успешно. 25 июня Достоевский вместе со своим другом философом Владимиром Соловьевым отправился из Москвы в Оптиную пустынь, где знаменитый старец Амвросий смог хоть как-то утешить его в связи со смертью сына. Предпринять эту поездку посоветовала Соловьеву Анна Григорьевна, понимавшая, какие религиозные и чисто человеческие чувства владеют ее мужем. В своих воспоминаниях она пишет, что многие детали описания монастыря в «Братьях Карамазовых» явились результатом этой поездки и что слова, которыми старец Зосима утешает женщину, потерявшую сына (тоже, кстати, Алешу), были сказаны отцом Амвросием Федору Михайловичу.

Из Оптиной пустыни Достоевский вернулся прямо в Петербург и сразу отправился в свой дом в Старой Руссе, где начал интенсивно работать над романом. В этот период он, как правило, записывал черновой вариант очередной главы по ночам, а на следующий день диктовал главу Анне Григорьевне, которая владела искусством стенографии. После того, как Достоевский вносил в этот вариант окончательные исправления, Анна Григорьевна переписывала все набело, и в таком виде рукопись отправлялась издателю. 1 сентября писатель еще делал наброски отдельных частей 1-й книги романа, а в октябре, по-видимому, занимался в основном уже 2-й книгой. 7 ноября в редакцию были посланы чистовые варианты двух первых книг, увидевшие свет в январе. Конец ноября и большую часть декабря и января Достоевский писал 3-ю книгу, отправленную в начале февраля с тем, чтобы успеть к февральскому номеру журнала. К концу февраля он еще работал над 4-й книгой и не успел закончить ее к сроку, так что ее напечатали лишь в апреле. В мае была выпущена первая половина 5-й книги, а вторая вышла только в июне.

Разрыв между главами «Бунт» и «Великий инквизитор» Достоевский объяснял издателю особой значимостью этих глав. В июле писатель совершил поездку в Бад-Эмс, где лечился на водах от эмфиземы и продолжал работу над 6-й книгой, опубликованной в августе.

8 июля 1879 г. Достоевский предупредил издателя письмом, что не успеет закончить роман в том же году, как предполагалось вначале, и предложил публично взять всю вину за это на себя, чтобы «Русский вестник» не пострадал, как это произошло в случае с «Анной Карениной», когда читатели, с нетерпением ждавшие продолжения романа, были разгневаны опозданием. Тем временем материал 7-й книги, которую Достоевский первоначально собирался посвятить преимущественно Грушеньке, разросся настолько, что захватил целых три — 7-ю, 8-ю и 9-ю. Книга 7-я, озаглавленная «Алеша», была закончена в середине сентября и в том же месяце вышла в свет. В октябре были напечатаны лишь первые четыре главы 8-й книги, и в письме к Любимову от 16 ноября Достоевский простодушно объясняет задержку остальных глав следующим образом:

«Вчера отправил к Вам окончание 8-й книги «Карамазовых», которое, вероятно, уже и получено в редакции. Еще раз очень извиняюсь, что опоздал. Во всей этой 8-й книге появилось вдруг много совсем новых лиц, и хоть мельком, но каждое надо было очертить в возможной полноте, а потому книга эта вышла больше, чем у меня первоначально было намечено, и взяла больше и времени, так что опоздал на этот раз совсем и для себя неожиданно. <...> Эта 9-я книга возникла у меня тоже внезапно и неожиданно» (ПСС, 30/1: 130).

В конце ноября писатель приступил к 9-й книге, отосланной в Москву лишь 14 января 1880 г. Над 10-й книгой, «Мальчики», в которую вошел материал, собранный на всех стадиях подготовки романа, Достоевский работал вплоть до апреля. С 23 мая по 10 июня Достоевский находился в Москве в связи с открытием памятника Пушкину, и в результате в эти месяцы журнал выходил без «Братьев Карамазовых», а в июльском выпуске появились лишь первые пять глав 11-й книги «Брат Иван Федорович». В июле и первой декаде августа были написаны знаменитые сцены романа, где Иван беседует со

Смердяковым, а затем с чертом, и в августе же они были изданы. Длинное описание судебного заседания заняло у писателя два месяца, так что первые пять глав 12-й книги вышли в сентябре, а остальные — в октябре. Наброски эпизода Достоевский сделал еще в апреле 1880 г., но в окончательном виде отослал его в журнал лишь 8 ноября, присовокупив в письме к издателю: «Ну, вот и написан роман! Работал его три года, печатал два — знаменательная для меня минута» (ПСС, 30/1: 227).

В целом, процесс создания романа можно разделить на четыре этапа, границы между которыми не были четкими:

1. 1821—1880. Бессистемное накопление материала.
2. 1876—1877. Кристаллизация материала вокруг нескольких меняющихся идейно-тематических центров.
3. Конец 1877 — 1878. Составление плана.
4. Середина 1878 — конец 1880. Процесс непосредственного написания романа.

Все эти этапы ниже будут рассматриваться подробнее; в данный же момент мне представлялось уместным привести эту хронологию в обобщенном виде.

ОБРАЗ МИТИ КАРАМАЗОВА И ИСТОРИЯ ЕГО ЖИЗНИ ЯВИЛИСЬ РЕЗУЛЬТАТОМ ПЕРЕРАБОТКИ ИНФОРМАЦИИ, СОБРАННОЙ В ТЕЧЕНИЕ МНОГИХ ЛЕТ

1. ВИНОВНОСТЬ И НЕВИНОВНОСТЬ КАТОРЖНИКА ИЛЬИНСКОГО ВЫПОЛНЯЮТ РАЗЛИЧНУЮ ФУНКЦИЮ В «ЗАПИСКАХ ИЗ МЕРТВОГО ДОМА»

В первой же главе «Записок из Мертвого дома» Достоевский бросает серьезное обвинение российской правоохранительной системе, познанной им на собственном опыте: «...в продолжение нескольких лет я не видал между этими людьми ни малейшего признака раскаяния... <...> В преступнике же острог и самая усиленная каторжная работа развивают только ненависть, жажду запрещенных наслаждений и страшное легкомыслие» (ПСС, 4: 15). Чтобы усилить свои доводы, писатель даже допускает правомочность позиции, оправдывающей некоторые преступления, однако сразу же опровергает ее:

«Но, несмотря на всевозможные точки зрения, всякий согласится, что есть такие преступления, которые всегда и везде, по всевозможным законам, с начала мира считаются бесспорными преступлениями и будут считаться такими до тех пор, покамест человек останется человеком. Только в остроге я слышал рассказы о самых страшных, о самых неестественных поступках, о самых чудовищных убийствах, рассказанные с самым неудержимым, с самым детски веселым смехом».

И в той же строке без всякого перехода он излагает первый вариант истории Ильинского:

«Особенно не выходит у меня из памяти один отцеубийца. Он был из дворян, служил и был у своего шестидесятилетнего отца чем-то вроде блудного сына. Поведения он был совершенно беспутного, ввязался в долги. Отец ограничивал его, уговаривал; но у отца был дом, был хутор, подзревались деньги, и — сын убил его, жаждая наследства. Преступление было разыскано только через месяц. Сам убийца подал объявление в полицию, что отец его исчез неизвестно куда. Весь этот месяц он провел самым развратным образом. Наконец, в его отсутствие, полиция нашла тело. На дворе, во всю длину его, шла канавка для стока нечистот, прикрытая досками. тело лежало в этой канавке. Оно было одето и убрано, седая голова была отрезана прочь, приставлена к туловищу, а под голову убийца подложил подушку. Он не сознался; был лишен дворянства, чина и сослан в работу на двадцать лет. Всё время, как я жил с ним, он был в превосходнейшем, в веселейшем расположении духа. Это был взбалмошный, легкомысленный, нерассудительный в высшей степени человек, хотя совсем не глупец. Я никогда не замечал в нем какой-нибудь особенной жестокости. Арестанты презирали его не за преступление, о котором не было и помину, а за дурь, за то, что не умел вести себя. В разговорах он иногда вспоминал о своем отце. Раз, говоря со мной о здоровом сложении, наследственном в их семействе, он прибавил: “Вот *родитель мой*, так тот до самой кончины своей не жаловался ни на какую болезнь”. Такая зверская бесчувственность, разумеется, невозможна. Это феномен; тут какой-нибудь недостаток сложения, какое-нибудь телесное и нравственное уродство, еще не известное науке, а не просто преступление. Разумеется, я не верил этому преступлению. Но люди из его города, которые должны были знать все подробности его истории, рассказывали мне всё его дело. Факты были до того ясны, что невозможно было не верить.

Арестанты слышали, как он кричал однажды ночью во сне: “Держи его, держи! Голову-то ему руби, голову, голову!..”» (ПСС, 4: 15—16).

У Мити Карамазова много общего с Ильинским: дворян-

ское происхождение, обвинение в убийстве шестидесятилетнего отца, необузданный характер, мотовство, долги, отсутствие финансовой поддержки и попреки со стороны отца, владеющего домом и располагающего средствами. Подобно Ильинскому, после убийства отца Митя проводит время в кутежах, а затем его судят и ссылают на каторжные работы в Сибирь. Оба они после вынесения приговора пребывают в прекрасном настроении, оба крепки физически, неглупы и не отличаются особой порочностью.

Однако при всем внешнем сходстве вряд ли можно полностью отождествлять Митю Карамазова с товарищем Достоевского по заключению: образ Ильинского с самого начала был скрыт разнообразными трансформациями, начиная с перемены имени. «Записки из Мертвого дома» — это не просто воспоминания о пережитом. Помимо всего прочего, это сдержанная, но решительная полемика с распространенными в то время в России теориями уголовного права и практикой охраны общественного порядка. На первый взгляд, нераскаявшийся убийца Ильинский — убедительное свидетельство неэффективности данной системы наказания. Однако то, что сообщает автор, начиная со слов «Это феномен», расходится с этим выводом и даже прямо противоречит ему. Невозможность такой «зверской бесчувственности», предположение о каком-то внутреннем уродстве и сомнения в виновности Ильинского не позволяют читателю рассматривать этот случай как доказательство бессилия русского правосудия в деле перевоспитания заключенных. Если начало отрывка вызывает у читателя вполне определенную реакцию, то в целом он оставляет совершенно иное впечатление. Эта особенность отличает многие полемические выступления Достоевского и поэтому заслуживает более пристального внимания.

Напрашивается несколько объяснений того факта, что Достоевский продолжал детально разрабатывать историю Ильинского, так что в результате она стала противоречить его собственной позиции, и эти объяснения не исключают друг друга. Первое из них — стремление Достоевского к абсолютной правдивости. Его творческие принципы требовали предельно полного и точного отображения жизненных фак-

тов. Можно также предположить, что каждый из абзацев первой главы «Записок» имел целью ввести ту или иную тему, и чтобы завладеть вниманием читателей, Достоевский хотел придать дополнительную остроту громкому кровавому преступлению, приправив его сенсационность ощущением невероятности. К тому же писатель выдает себя лишь за издателя мемуаров вымышленного лица, убийцы Горянчикова, чье состояние уже само по себе бросает обвинение русской тюремной системе. Тюремный опыт губительно сказался на личности Горянчикова, он находится на грани умопомешательства. В большинстве художественных произведений Достоевского в первой главе дается характеристика хотя бы нескольких основных персонажей, и в первую очередь рассказчика. Поэтому избыток информации об Ильинском, вероятно, вызван стремлением автора показать, под каким сильным впечатлением от встречи с этим арестантом находится Горянчиков, — не случайно так патетически звучит уже первая фраза приведенного выше отрывка: «Особенно не выходит у меня из памяти один отцеубийца».

Возникшие у писателя сомнения в виновности Ильинского, возможно, связаны также с тем, что Достоевский подсознательно хотел доказать собственную невиновность в убийстве своего отца. Хотя известно, что он никак не мог участвовать в этом преступлении, он, возможно, чувствовал свою моральную вину. С точки зрения темы моего исследования интересным представляется тот факт, что в комментариях по делу Ильинского, как и в других работах публицистического характера, Достоевским движет стимул, сыгравший важную роль и в создании «Братьев Карамазовых». Подвергнув сомнению виновность Ильинского, писатель делает первый шаг к изображению судебной ошибки в романе. Правда, тут же он характеризует это сомнение как необоснованное. Такая же полифония наблюдается и в «Братьях Карамазовых», где многие персонажи — прокурор, мадам Хохлакова и другие — убеждены в виновности Мити, объясняя ее по-разному, в то время как автор всем строем романа подчеркивает ее неправдоподобие. Если в «Записках из Мертвого дома» колебания по вопросу вины и невиновности происходят в уме одного человека, рассказчика, для драматизированной формы «Бра-

тьев Карамазовых» более естественно высказывание противоположных точек зрения разными лицами — как в суде, так и за его стенами. В обоих этих случаях, однако, человеческое бессознательное, не обладая способностью рассуждать, склоняется под влиянием всего контекста идей и событий к мысли о виновности осужденного, хотя и усматривает в ней не только плюсы, но и минусы, — подобно тому, как знак, стоящий перед числом, не меняет его абсолютной величины. А воплощением «телесного и нравственного уродства, еще не известного науке» является другой персонаж романа, подлинный убийца Смердяков, не испытывающий никакого раскаяния в содеянном.

Однако образ Мити Карамазова неизмеримо шире этой навязчивой полемики о вине, логическим разрешением которой могло бы явиться существование двух персонажей — виновного и невинного. Спустя полтора года после первого изложения истории Ильинского в «Записках из Мертвого дома» Достоевский обращается к читателям в 7-й главе второй части книги с таким заявлением:

«Начиная эту главу, издатель записок покойного Александра Петровича Горянчикова считает своею обязанностью сделать читателям следующее сообщение.

В первой главе “Записок из Мертвого дома” сказано несколько слов об одном отцеубийце, из дворян. Между прочим, он поставлен был в пример того, с какой бесчувственностью говорят иногда арестанты о совершенных ими преступлениях. Сказано было тоже, что убийца не сознался перед судом в своем преступлении, но что, судя по рассказам людей, знавших все подробности его истории, факты были до того ясны, что невозможно было не верить преступлению. Эти же люди рассказывали автору “Записок”, что преступник поведения был совершенно беспутного, ввязался в долги и убил своего отца, жажда после него наследства. Впрочем, весь город, в котором прежде служил этот отцеубийца, рассказывал эту историю одинаково. Об этом последнем факте издатель “Записок” имеет довольно верные сведения. Наконец, в “Записках” сказано, что в остроге убийца был постоянно в превосходнейшем, в веселейшем расположении духа; что это был взбалмошный, легкомысленный, нерассудитель-

ный в высшей степени человек, хотя отнюдь не глупец, и что автор “Записок” никогда не замечал в нем какой-нибудь особенной жестокости. И тут же прибавлены слова: “Разумеется, я не верил этому преступлению”.

На днях издатель “Записок из Мертвого дома” получил уведомление из Сибири, что преступник был действительно прав и десять лет страдал в каторжной работе напрасно; что невинность его обнаружена по суду, официально. Что настоящие преступники нашлись и сознались и что несчастный уже освобожден из острога. Издатель никак не может сомневаться в достоверности этого известия...

Прибавлять больше нечего. Нечего говорить и распространяться о всей глубине трагического в этом факте, о загубленной еще смолоду жизни под таким ужасным обвинением. Факт слишком понятен, слишком поразителен сам по себе.

Мы думаем тоже, что если такой факт оказался возможным, то уже самая эта возможность прибавляет еще новую и чрезвычайно яркую черту к характеристике и полноте картины Мертвого дома» (ПСС, 4: 194—195).

Таким образом, этот отрывок позволяет связать судебную ошибку в «Братьях Карамазовых» не просто с неверием автора «Записок» в виновность своего персонажа, но и с формальным подтверждением его невинности.

Однако при этом он не позволяет связать судебную ошибку в романе с судьбой реально существовавшего Ильинского, ибо на самом деле он не был осужден за убийство. Б. Г. Реилов, изучив все материалы по этому вопросу, обратил внимание исследователей на один из моментов в воспоминаниях П. К. Мартьянова, находившегося в омском остроге одновременно с Достоевским¹. Мартьянов пишет, что заключенного, которого он называет Ильиным, судили за убийство отца, но суд счел улики недостаточными для вынесения обвинительного приговора. Сам Николай I рассмотрел это дело и приговорил обвиняемого своей властью к двадцати годам тюремного заключения, рассудив, что отцеубийство — слишком тяжелое преступление, чтобы оставить его без наказания, даже если вина не доказана. Подобное вмешательство царя явилось зеркальным отражением его позиции в деле петрашевцев, в котором, благодаря работе следователей и

показаниям по крайней мере одного провокатора, не было недостатка в доказательствах, в то время как само преступление было далеко не столь тяжким. Уже после опубликования статьи Реизова Б. В. Федоренко обнаружил дополнительные архивные материалы о прототипах арестантов из дворян. О них подробно сообщается в комментариях к Полному собранию сочинений Достоевского. Предварительное следствие вынесло решение, что, несмотря на отсутствие прямых улик, Ильинский должен быть сослан на каторжные работы пожизненно. Однако командир Отдельного сибирского корпуса «полагал оставить Ильинского в сильном подозрении <...> и отослать на жительство в г. Березов Тобольской губернии под строгий присмотр полиции.» Николай I, находя, что иметь в армии человека под столь ужасным подозрением невозможно, повелел: «...отдать Ильинского в арестанты всегданнего разряда, лишив его и дворянского достоинства» (ПСС, 4: 284)². Ни в одном из судебных отчетов не рассматривается возможность того, что убийство было совершено местными крестьянами, подобно тому, как был убит отец Достоевского, когда будущему писателю исполнилось восемнадцать лет³. Как бы то ни было, но считать себя «отцом народа», чьему положению подобные случаи представляют серьезную угрозу, требующую личного вмешательства, было вполне в духе Николая I. А тот факт, что образ Ильинского преследует Горянчикова, «не выходя у него из памяти», по-видимому, объясняется отношением автора «Записок» к Ильинскому прежде всего как к товарищу по несчастью.

Реизов полагает, что сведения Мартьянова точны и что Достоевский не стал по возвращении из ссылки публично комментировать вмешательство царя в это дело, по-видимому, из осторожности. Вряд ли можно обвинять писателя в связи с этим в неточном изложении всех обстоятельств дела, ибо «Записки из Мертвого дома» преподнесены как вымышленная история, изложенная вымышленным рассказчиком, и имя Ильинского в ней не называется. Возможно и другое, более простое объяснение. Поскольку с Ильинским якобы беседовал Горянчиков, а не сам Достоевский, то последний, как «издатель» этих записок, стремился подчеркнуть, что сведения получены им из вторых или даже третьих рук. Точно

так же вторичной считается информация Мартьянова о самом Достоевском⁴. Отсюда можно сделать вывод, что хотя Мартьянов был в остроге одновременно и с Достоевским, и с Ильинским, эти двое, возможно, практически не общались друг с другом, а большая часть сведений действительно поступила к Достоевскому через посредников.

Однако Реизов выдвигает очень серьезное возражение против этой гипотезы. Достоевский, сам побывавший в заключении и регулярно посещавший судебные заседания, не мог не знать, что преднамеренное отцеубийство карается пожизненным заключением, в то время как и Митю Карамазова, и столь же невинного Ильинского приговаривают к двадцати годам. Судебные отчеты еще больше усугубляют путаницу. С одной стороны, высказанное царем требование пожизненного заключения Ильинского противоречит информации Мартьянова и тем самым разрушает аналогию с приговором Мите Карамазову. С другой же стороны, описывая горячность Мити во время суда и предварительного следствия, напоминающие поведение Ильинского на суде (ПСС, 4: 284), Достоевский мог опираться только на слова самого Ильинского — или же полагаться на собственное воображение на основе понимания его безалаберной натуры. Любопытно, что сложные денежные взаимоотношения между Митей, его отцом и Грушенькой отражают показания Ильинского, сохранившиеся в Военно-историческом архиве. Ильинский не знал, посещала ли Полина Некрасова его отца у него дома. Он не знал, были ли у нее деньги и сколько, так как она никогда не говорила с ним об этом и никогда не передавала ему денег на сохранение; он также не знал, передавала ли она их его отцу и давал ли отец эти деньги его брату⁵.

Образ Ильинского преследовал самого Достоевского так же неотвязно, как и придуманного им Горянчикова. Возможно, тут сыграло роль явное противоречие между преступлением Ильинского и его характером или поразившее воображение писателя известие о невинности Ильинского, или сходство с его собственной ситуацией (у обоих был убит отец, от которого они зависели в финансовом отношении), или товарищеское чувство к человеку, который, как и он сам,

пострадал в результате непрошеного вмешательства императора, сыгравшего роль «diabolus ex machina», или же, наконец, сочетание нескольких перечисленных мотивов. Вся эта история представляет собой идеальный материал для мелодрамы, и именно в таком качестве Достоевский попытался использовать ее пятнадцать лет спустя.

2. ОСНОВЫВАЯСЬ НА ИСТОРИИ ИЛЬИНСКОГО, ДОСТОЕВСКИЙ РАЗРАБОТАЛ ПЛАН МЕЛОДРАМЫ

13 сентября 1874 г. Достоевский составил план мелодрамы, чей сюжет отражает случай с Ильинским, произошедший в Тобольске за двадцать лет до этого (ПСС, 17: 5). Героями мелодрамы должны были стать два брата, младший из которых тайно и ревниво влюблен в невесту старшего; она же любит своего жениха. Старший брат служит прапорщиком, он безрассуден и вспыльчив. Неожиданно отец исчезает. Проходит несколько дней. Братья уже обсуждают вопросы наследства, как вдруг полиция находит труп отца, закопанный под домом. Все улики указывают на старшего брата (он ссорился с отцом, похвалялся наследством, доставшимся ему от умершей матери и т. д., а младший вообще не жил там). На самом деле улики сфабрикованы младшим братом, и полной уверенности, что виновен старший, ни у кого нет. Тем не менее, его судят и приговаривают к каторжным работам. Перед отправкой в тюрьму он спрашивает свою невесту, которая начинает избегать его: «Неужели и ты веруешь?».

Затем следует сцена в остроге. Тюремное начальство относится к арестанту как к отцеубийце и собирается убить его. Он борется за свою жизнь, и заключенные встают на его сторону.

Двенадцать лет спустя младший брат навещает старшего в тюрьме. Во время встречи они понимают друг друга, не произнеся ни слова об обстоятельствах дела. Еще через семь лет младший достигает высокого служебного положения, но угрызения совести мучают его и заставляют раскрыть всю правду своей жене, бывшей невесте старшего брата. Выслу-

шав его, она спрашивает: «Зачем ты сказал мне?» Он опять отправляется к старшему брату в тюрьму, а жена тайком следует за ним. Встретившись со своим бывшим женихом, она падает перед ним на колени и умоляет его не губить ее мужа. Он соглашается, говоря, что уже привык к заключению. Следует сцена примирения братьев, во время которой старший говорит младшему: «Ты и без того наказан». Однако затем, на праздновании дня его рождения, младший брат не выдерживает и признается в убийстве отца перед всеми гостями, которые сначала думают, что он лишился ума. Но в конце концов братья меняются местами: старшего освобождают, и он возвращается, чтобы взять на себя заботы о детях младшего брата, а того отправляют в ссылку, и перед отъездом он говорит старшему: «На правый путь ступил!».

Драматургия всегда привлекала Достоевского. Высказывалось предположение, что в юности он решил переводить «Евгению Гранде» после того, как посмотрел инсценировку романа; в это же время он работал над тремя утерянными ныне драмами — «Борис Годунов», «Мария Стюарт» и «Еврей Янкель». Роман «Преступление и наказание» первоначально также был задуман в виде драмы. К счастью, писатель не довел этот план до конца — вполне вероятно, что драма вобрала бы в себя все недостатки «Власти тьмы» и «Воскресения» Льва Толстого, не обладая и малой долей их достоинств. Но как у Толстого замысел романа о декабристах переродился в роман «Война и мир», так и составленный Достоевским план мелодрамы послужил основой «Братьев Карамазовых».

Таким образом, теперь мы имеем по меньшей мере семь версий истории Ильинского: судьба реально существовавшего Ильинского, знавшего, что он невиновен; впечатления Достоевского от личной встречи с Ильинским и, возможно, некоторые сомнения в его виновности; информация, полученная писателем в Сибири и недвусмысленно подтверждавшая вину осужденного; первое изложение этой истории в «Записках из Мертвого дома», автор которых тоже склоняется, хотя и не без сомнений, к признанию виновности Ильинского; несохранившееся письмо из Сибири, в котором преступление предположительно приписывается слугам; вто-

рой отрывок из «Записок», решительно возлагающий вину на неизвестных лиц; наконец, план мелодрамы, где виновником назван младший брат. Эти версии в совокупности уже содержат все сведения о Мите Карамазове и его жизненных перипетиях и описывают его открытую и подкупающую натуру, страстный и вспыльчивый характер, пьянство и дебоширство, загул после убийства его отца, суд и приговор, а также тот факт, что подлинным убийцей оказывается слуга, отличающийся физическим и моральным уродством. Вынесенный Мите приговор и враждебность к нему со стороны официальных лиц, вызванная тяжестью преступления, относились, по всей вероятности, к сведениям, почерпнутым у Мартянова, — если только Достоевский знал эту версию. Замысел мелодрамы, созревший у писателя в 1874 году, уже включал двух других персонажей — женщину и младшего брата. В настоящее время представляется невозможным установить, подозревал ли реальный Ильинский своего брата в соучастии в преступлении или, может быть, его брат сыграл какую-то неблагоприятную роль в ходе следствия, или же между ним и его братом — а возможно, и отцом — существовало открытое или тайное соперничество из-за женщины; мы не знаем также, были ли эти факты известны Достоевскому. В мелодраме убийцей был родной брат героя, в романе же судьба Мити связана с двумя женщинами и двумя родными братьями, а убийцей является его сводный «незаконнорожденный» брат, который в силу своего положения живет в доме на правах слуги. Ситуация, обыгранная в мелодраме, почти стандартна: непутевый брат искренен в своих чувствах и невиновен, но ему не верят, младший же притворяется примерным сыном, а на самом деле его интересуют лишь отцовские деньги, он хитер и замышляет убийство. Этот сюжет стар, как мир; его использовали, в частности, Шиллер, Шекспир, Шеридан.

Но хотя эта коллизия встречается и в «Короле Лире», и в «Школе злословия», и в библейской истории об Исаве, образ Мити соотнесен в романе в первую очередь с творчеством Шиллера. Чижевский обращает внимание на то, что Митя цитирует оду «К радости» и «Элевсинские мистерии», а Федор Павлович сравнивает двух своих сыновей с братья-

ми Моорами. Однако здесь прототипы играют совершенно иную роль, нежели в истории с Ильинским. Фигура благородного, но заблудшего брата в мелодраме 1874 года, скорее всего, списана с героя Шиллера. Мы знаем, что в юности Достоевский очень любил немецкого классика и сохранил эту привязанность в зрелые годы, хотя со временем к этому чувству примешалась ирония, характерная для общего отношения к Шиллеру в русском обществе той эпохи. Особенно язвительно отзываются о нем Митя и Федор Павлович, когда они пьяны. По сути дела, творчество Шиллера служит в романе прежде всего не источником материала, а средством вызвать у читателя цепочку ассоциаций, заставить его вспомнить мир романтики с его возвышенными идеалами и неправдоподобными злодеями, трагическими страстями и экстремальными ситуациями, требующими решительных действий, представлением об облагораживающей роли красоты и отвлеченными понятиями, которые неожиданно приобретают мощный эмоциональный заряд. Короче говоря, в «Братьях Карамазовых» писатель обращается не столько к самому творчеству Шиллера, сколько к распространенным в то время интерпретациям его и перепевам популярных мотивов, хотя, с другой стороны, реплика старика Карамазова о шиллеровской драме указывает на нее как на непосредственный источник романа и дает основания говорить об известной консервации литературного материала, чем я и займусь в одной из следующих глав, подготовив для этого почву.

Подводя итог сказанному, можно утверждать, что творчество Шиллера послужило источником «Братьев Карамазовых» дважды: во-первых, при составлении плана предшествовавшей роману мелодрамы, и во-вторых, при создании самого романа, когда автор откровенно использовал известные читателю шиллеровские ситуации и отдельные элементы для характеристики персонажей и описания событий, в которых они участвуют⁶.

3. ОДНИМ ИЗ ИСТОЧНИКОВ «ВЫДЕРЖКИ» МИТИ КАРАМАЗОВА ЯВЛЯЕТСЯ РОМАН ЖОРЖ САНД

Невеста в ненаписанной драме Достоевского, в отличие от обоих братьев, очень скупо наделена как романтическими пороками, так и романтическими добродетелями. Когда ее жениха официально признают виновным, она тут же бросает его. Единственное, что она говорит, узнав о совершенной ею ошибке и вопиющей несправедливости, — «Зачем ты сказал мне?»; она не делает ни малейшей попытки помочь кому-либо из братьев, хотя ее поддержка жизненно необходима им обоим. Отчасти эти ее черты повторяются в меркантильности Грушеньки и в том, что Катерина Ивановна отворачивается от Мити, однако полная бесчувственность героини мелодрамы все же не находит отражения в романе. Иван и Катерина Ивановна стремятся дистанцироваться от всего связанного с убийством, но удается им это плохо, так как они недостаточно холодны для этого.

Образ Катерины Ивановны по ходу действия эволюционирует по нескольким линиям, однако в основном ее характер проявляется уже при первой встрече с Митей — беспутным, неотесанным, тщеславным, но привлекательным молодым офицером, который несравненно ниже ее и по происхождению, и по образованности, и по обхождению с людьми. Он намеренно оскорбляет Катерину Ивановну и воспринимает ее ответное гордое презрение как вызов его офицерской чести. Оказавшись наедине с девушкой и сознавая, что она находится в его власти, он размышляет о насилии, остро осознавая контраст между ее благородной красотой и собственной грубостью, впоследствии же сам характеризует свое поведение как скотское. Она боится, что ее отец покончит жизнь самоубийством, и в отчаянии готова пожертвовать собой, чтобы предотвратить это. Однако все заканчивается благополучно, и ее отец спасен.

Описание этой сцены опускает некоторые существенные моменты, а другие преподносит в несколько двусмысленном свете, и тем не менее оно очень точно характеризует двух героев романа во время их первой встречи. Вместе с тем, как

показывает В. Л. Комарович, оно не менее точно описывает первую встречу героев совсем другого произведения, также посвященного судьбе незаурядной, обуреваемой страстями и проклятой Богом семьи, — романа Жорж Санд «Мопра»⁷. Французская писательница не только излагает историю семьи, сбившейся с пути истинного, но и изображает процесс перевоспитания истинного дикаря в атмосфере благородства, самопожертвования, дерзания — и вместе с тем тайного или неприкрытого греха, приводящего в конце концов к уголовному процессу, в котором решающую роль играет судебная ошибка. Тема перевоспитания дикаря, по-видимому, навеяна творчеством Руссо, что же касается изображения сцен жестокости или шайки разбойников, стремящейся подчинить себе героя, то они, скорее всего, восходят к тому же источнику, что и история двух братьев в задуманной Достоевским мелодраме, — «Разбойникам» Шиллера.

Стало быть, описывая первое знакомство Мити с Катериной Ивановной, Достоевский ориентировался на произведение, которое было тематически связано не только с романом «Братья Карамазовы», но и с его источниками. Однако В. Комарович указывает, что аналогичная ситуация уже и раньше привлекала внимание Достоевского и была использована им в «Преступлении и наказании» в сцене между Дуней и Свидригайловым, также напоминающей о романе Жорж Санд. Безусловно, истоки этой ситуации можно проследить и в других произведениях мировой литературы. В частности, не менее надменно, чем Катерина Ивановна, воспринимает ухаживания молодого офицера отдыхающая на водах молодая аристократка в романе Лермонтова. Эта и ей подобные сцены явились, очевидно, источником эпизода встречи Дуни со Свидригайловым; они же, по-видимому, лежат в подтексте соответствующих сцен «Мопра» и «Братьев Карамазовых».

Совершенно ясно, что обыгрывание стандартной мелодраматической ситуации представляет собой такую же стилизацию материала, как и использование имени Шиллера. Читателю нет нужды раздумывать о том, является ли прототипом Мити Карамазова Свидригайлов, Бернар Мопра или какой-либо иной персонаж, — он просто ощущает, что эта Митина «исповедь горячего сердца» имеет ту же литератур-

ную природу, что и цитирование им стихов в предыдущей главе. Достоевский прибегает здесь к готовой формуле, которая устраивает его тем, что она знакома читателям, несет совершенно определенную идейную нагрузку и исполнена напряженности, побуждающей воображение читателя искать выход из ситуации. Но, при всей своей определенности, эта формула может проявляться в конкретных обстоятельствах по-разному. Так, и Митя Карамазов, и Свидригайлов являются представителями мелкопоместного дворянства, обедневшими в результате собственной беспечности, оба они порочны, многогрешны и в то же время достаточно привлекательны. Но если у Свидригайлова налицо все внешние атрибуты джентльмена (наружность, одежда, стиль поведения и умение красиво тратить деньги, когда они есть), то манеры Мити и весь описанный в романе образ его жизни бросают вызов обществу, хотя при желании он может вести себя вполне благопристойно. С другой стороны, Свидригайлов насквозь развращен, он буквально купается в своей испорченности и, не задумываясь, губит чужую жизнь в погоне за наслаждениями, тогда как у Мити в сердце никогда не умирает «идеал Мадонны», который служит сдерживающим началом. Митя — последний из галереи созданных Достоевским портретов безответственных и распутных персонажей, далеких от совершенства, но не лишенных привлекательности. Его предшественниками являются Свидригайлов, Рогожин, Ставрогин, Версиков. Каждому из них в соответствующем романе противостоит более молодой и целомудренный герой, с которым у них возникает определенное взаимопонимание.

Писатель видоизменяет эту общую схему, приспособив ее к целям конкретного романа. Так, Свидригайлов — единственный из перечисленных персонажей, кто полностью отвергает «идеал Мадонны»; Ставрогин лишен свойственной остальным способности раскрыть душу другому; все они, кроме Версикова, довольно молоды (Свидригайлов хотя бы внешне) и обладают соответствующими возрастными чертами; у Рогожина же начисто отсутствует то сдерживающее начало, которое позволяет порой Свидригайлову, Ставрогину и Версикову спокойно воспринимать самые серьезные обвинения, а для Мити Карамазова является настолько ха-

рактерным, что в этом герое не ощущается даже намек демонизма, присущего четверым другим и производящего такое завораживающее впечатление.

4. ЭТА ОСОБЕННОСТЬ ПЕРСОНАЖА УЖЕ ИСПОЛЬЗОВАЛАСЬ ДОСТОЕВСКИМ В «ПРЕСТУПЛЕНИИ И НАКАЗАНИИ»

Диалектическая связь «выдержки» Мити Карамазова с романом «Преступление и наказание» не ограничивается параллелью со Свидригайловым. Эта черта удерживает Митю от надругательства над Катериной Ивановной и впоследствии от самоубийства, не позволяет ему сразу истратить все присвоенные обманом деньги, а главное — останавливает его в тот момент, когда он подкрадывается к окну своего старого беспутного отца с орудием убийства наготове. В 1870-е годы внимание Достоевского было привлечено к двум нашумевшим судебным процессам над женщинами необузданных страстей, не сумевшими осуществить задуманное ими убийство, — Каировой, которая набросилась на соперницу с ножом, но нанесла ей лишь поверхностные раны, и Корниловой, выбросившей приемную дочь с четвертого этажа, но не причинившей ей вреда. В «Дневнике писателя» Достоевский не раз возвращается к этим двум процессам и рассматривает в связи с ними всю проблему преднамеренного убийства в целом. Он приходит к заключению, что в обоих случаях не имелось убедительных доказательств того, что нападение было совершено с целью убийства. На этот вывод его отчасти натолкнули размышления о поведении его героя, Раскольникова:

«Конечно, он знает, что идет убивать, но что убьет ли он наверно, не знает, и до того, что [наверно] не мог бы сказать даже, дойдет ли только до квартиры старухи или воротится.
<...>

...вот уж старуха обернулась к окну, вот уж ни секунды нельзя медлить долее, вот уж он высвободил и поднял топор — опустит он его или нет. Конечно. опустит. Смотрите, не ошибитесь. А что, если вдруг вскрикнет и бросится стару-

хе в ноги и всё ей расскажет, да и не с тем вовсе, чтобы простила, а напротив, умоляя поскорее послать за полицией. Эти люди ужасные чудаки» (ПСС, 23: 214).

Этот пассаж о колебаниях Раскольниковова, повлиявший на позицию Достоевского в делах Каировой и Корниловой, был исключен им из «Дневника писателя» при его издании, однако в майском выпуске 1876 года он помещает аналогичное рассуждение о преступлении Каировой:

«Да и сама Каирова совершенно могла не знать того: «дорежет она или нет», а присяжных спрашивали положительно: “дорезала ли бы она или нет, если б не остановили ее?” Да она, купив за день бритву, хоть и знала, для чего ее купила, все-таки могла не знать: “станет ли еще она резать-то или нет, а не только дорежет ли или нет?” <...> А что если она, полоснув раз бритвой по горлу Великановой, закричала бы, задрожала бы и бросилась бы вон бежать? Почему вы знаете, что этого не случилось бы? А случилось бы, так очень может быть, что и до суда ничего не дошло бы. <...> А что если бы так случилось, что она, полоснув раз и испугавшись, принялась бы сама себя резать, да, может быть, тут бы себя и зарезала? А что, наконец, если бы она не только не испугалась, а, напротив, почувствовав первые брызги горячей крови, вскочила бы в бешенстве и не только бы докончила резать Великанову, но еще начала бы ругаться над трупом, отрезала бы голову “напрочь”» (ПСС, 23: 9—10)

Последняя фраза этого отрывка вряд ли согласуется с намерением писателя выступить в защиту Каировой. Она свидетельствует о путанице мыслей и чувств, пробужденных в нем этим процессом. На мысль об отрубленной голове его могли навести самые разные источники, но без воспоминаний о деле Ильинского тут явно не обошлось. План «тобольской мелодрамы» был составлен Достоевским за полтора года до этого; при этом он, несомненно имел в виду Ильинского — как того арестанта, которого он знал лично, так и того персонажа, который описан в первой главе «Записок из Мертвого дома». Достоевский мучительно искал объяснение этой наиболее мрачной детали в деле Ильинского, что видно хотя бы из описания криков спящего арестанта, а строки о тяге к убийству, подхлестываемой уже пролитой кровью, восходят

к тому периоду творческой эволюции писателя, когда он рисовал портреты убийц в «Записках из Мертвого дома».

Дело Каировой, без сомнения, заставило его вспомнить не только истории Раскольникова и Ильинского, но и суд над Бернаром Мопра, и тот момент, когда его собственная жизнь была в руках судебных чиновников, и «Один день приговоренного к смерти» Виктора Гюго, и его собственный роман «Идиот», где о подобных моментах рассуждают Мышкин, Ипполит и Лебедев. В пятой части того же выпуска «Дневника» Достоевский пишет о том, что должна была пережить жертва Каировой:

«Она вынесла несколько минут (слишком много минут) *смертного страха*. Знаете ли, что такое *смертный страх*? Кто не был близко у смерти, тому трудно понять это. Она проснулась ночью, разбуженная бритвой своей убийцы, полоснувшей ее по горлу, увидела яростное лицо над собою; она отбивалась, а та продолжала ее полосовать... <...> это почти все равно, что смертный приговор привязанному у столба к расстрелянию и когда на привязанного уже надвинут мешок» (ПСС, 23: 18).

Этот отрывок как бы фиксирует превосходство Достоевского перед читателем, который никогда не был так близок к гибели за правое дело. Но для нас отрывок интересен прежде всего тем, что раскрывает по крайней мере одну причину, по которой внимание писателя было привлечено к данному процессу: он видел себя одновременно и в роли жертвы, и в роли обвиняемой. Именно этот психологический нюанс позволяет понять состояние Мити Карамазова в тот момент, когда он с орудием убийства в руках собирается совершить преступление, но вместо этого поворачивается и убегает, а затем, все-таки едва не убив человека и отбросив нож, терзается мыслями о самоубийстве. В не опубликованной при жизни статье Достоевский-журналист пишет об альтернативе, вставшей перед Раскольниковым в последний момент перед убийством: нанести смертельный удар или упасть к ногам старухи. В опубликованном им обзоре дела Каировой альтернативу составляют ее нападение на жертву, которое она не решается довести до конца, и попытка самоубийства. В «Братьях Карамазовых» Достоевский, выступая в роли бел-

летриста, последовательно описывает все эти намерения, тем самым как бы иллюстрируя положение Фрейда, согласно которому во сне мозг человека представляет возможные альтернативы поочередно.

Суд над Раскольниковым и суд над Ильинским описаны в сочинениях Достоевского очень бегло, процессу же над Митей Карамазовым писатель отводит значительную часть романа, давая возможность всем участникам судебного заседания проявить свое красноречие и изображая их с той же иронией, какая сквозит в «Дневнике писателя». Дело Каировой, безусловно, нашло отражение в «Братьях Карамазовых» — и прямое, как воспоминание писателя о процессе, и опосредованное уже написанной статьей, связывавшей данный процесс с другими подобными ему в единый конгломерат элементов, вплетенных впоследствии в ткань романа. Работая над тем или иным произведением, Достоевский иногда сознательно использовал личный опыт для того, чтобы его риторика звучала убедительнее, или же вступал в диалог со своими предыдущими текстами — как он сделал, рассматривая гипотетическую ситуацию, в которой Раскольников не совершает убийства. Существует также много иных источников образа Мити Карамазова — к ним можно отнести и другие части той же главы «Дневника писателя», однако даже приведенных отрывков достаточно, чтобы убедиться, что в публицистических выступлениях Достоевского уже содержатся ростки сюжетов и характеров его будущих романов, вобравших в себя высказанные в журналистике идеи.

ДОСТОЕВСКИЙ РАЗРАБАТЫВАЛ В РОМАНЕ ТЕМУ ПАМЯТИ, ОПИРАЯСЬ НА РАЗНООБРАЗНЫЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ И ВНЕЛИТЕРАТУРНЫЕ ИСТОЧНИКИ

1. ПИСАТЕЛЬ ПРОЯВЛЯЛ ИНТЕРЕС К НАУЧНЫМ ИССЛЕДОВАНИЯМ XIX ВЕКА ПО ПРОБЛЕМАМ ПОЗНАНИЯ И ПАМЯТИ

Ученые выявили корни творчества Достоевского, уходящие в прошлое на несколько поколений, — происхождение его персонажей, описываемых им событий и высказанных идей. Однако лишь очень немногие из наиболее удачных исследований данной тематики были посвящены проблеме интертекстуальности. Чтобы прояснить, как из множества литературных и прочих источников выросла тематика романа «Братья Карамазовы», имеет смысл сосредоточиться на одной из центральных, но пока еще малоизученных тем романа — теме памяти, а не обращаться в который уж раз все к тем же вопросам: отцеубийству, трагичной судьбе детей, вере и чудесам, божьей благодати, искуплению грехов и т.д. На протяжении веков человеческая память была предметом религиозных и интроспективных психологических спекуляций или составляла содержание популярных брошюр, пытающихся научить людей запоминать имена, книги и тексты; при жизни Достоевского она стала объектом пристального внимания со стороны науки. Двумя основными научными школами,

занимавшимися в России проблемой памяти, были неврологическая и психиатрическая. Каждая из них имела своих предшественников в восемнадцатом веке, а в девятнадцатом успела отличиться достижениями в теории и клинической практике и разработала собственный арсенал средств изучения человеческой психики.

Большинство литературоведов усматривает одно из первых проявлений неврологического подхода в известном отрывке из диалога между Д'Аламбером и Дидро:

«Дидро: Могли бы вы сказать, в чем заключается бытие чувствующего существа в отношении к самому себе?

Д'Аламбер: В том, что оно сознает самого себя начиная с первого момента его сознания до настоящего времени.

Дидро: А на чем основано это сознание?

Д'Аламбер: На памяти о своих действиях.

Дидро: А что было бы без этой памяти?

Д'Аламбер: Без этой памяти человек не обладал бы самим собой, так как, ощущая свое бытие только в момент восприятия, он не имел бы никакой истории своей жизни. Его жизнь была бы лишь прерывной последовательностью ощущений, ничем не связанных.

Дидро: Превосходно. А что такое память? Каково ее происхождение?

Д'Аламбер: Она связана с известной организацией, растущей, слабеющей и иногда полностью погибающей.

Дидро: Таким образом, существо чувствующее и обладающее этой организацией, пригодной для памяти, связывает получаемые впечатления, созидает этой связью историю, являющуюся историей его жизни, и доходит до самосознания; оно отрицает, утверждает, умозаключает, мыслит.

Д'Аламбер: Кажется, так. Для меня остается лишь одно затруднение.

Дидро: Вы ошибаетесь. Их остается гораздо больше.

Д'Аламбер: Но одно затруднение — главное, а именно: мне кажется, что одновременно мы можем думать только об одном каком-нибудь предмете, между тем, чтобы образовать простое предложение, не говоря уже о длинной цепи рассуждений, охватывающей тысячи идей, нужно иметь в наличии по меньшей мере два элемента: объект, который кажется не-

изменно пребывающим перед взором ума, и рассматриваемое в это время умом свойство, которое он утверждает или отрицает.

Дидро: Я думаю, что это так. Это в иных случаях позволяло мне сравнивать нервные волокна наших органов с чувствительными вибрирующими струнами. Чувствительная вибрирующая струна приходит в колебание и еще долго звучит после удара. Вот эта-то вибрация, этот своеобразный и необходимый резонанс не позволяет объекту исчезнуть, в то время как ум занят соответствующим свойством. Но у вибрирующих струн есть еще одна особенность, заключающаяся в том, что струна заставляет вибрировать другие струны; таким же образом одно представление вызывает другое, оба этих представления — третье, все три — четвертое и т. д., так что нельзя определить границу идей, которые возникают и связываются у философа, погруженного в размышления и внимающего самому себе в тиши и во мраке. Этому инструменту свойственны удивительные скачки, и порой возникающая идея вызывает другую, созвучную ей идею, отделенную от нее непостижимым расстоянием. Если можно наблюдать это явление у звучащих струн, инертных и обособленных, то оно непременно встретится у живых и связанных точек, у непрерывных и чувствительных нервных волокон¹.

Употребленная Дидро метафора резонирует в истории человеческой мысли уже много веков, начиная с пифагоровых струн и кончая павловским звонком, но в Европе XIX века она была связана в первую очередь с развитием позитивистской и материалистической философии. Как раз в то время, когда у Достоевского вызревал замысел «Братьев Карамазовых», Ипполит Тэн опубликовал статью «Мозговые колебания и мышление», явившую собой характерный пример того подхода, которого придерживались многие приверженцы неврологического учения, с чьими трудами Достоевский был знаком, — от Сеченова и Чернышевского до Клода Бернара. Ипполит Тэн в своей статье пишет:

«Поскольку психические явления представляют собой лишь деформированные или трансформированные в той или иной степени ощущения, их можно сравнить с движением молекул в нервных центрах. Возьмем, к примеру, ощущения

желтого цвета золота, какого-нибудь звука вроде ноты “си”, аромата, источаемого лилией, вкуса сахара, боли от пореза, щекотки, тепла или холода. Необходимым и достаточным условием возникновения такого ощущения является внутреннее движение в сером веществе кольцевидного утолщения, четверохолмия или, возможно, зрительного бугра, — короче, в клетках центров чувствительности. Тот факт, что природа этого движения неизвестна, не имеет значения, — в любом случае это не может быть ничем иным, кроме более или менее сложного и закономерного смещения молекул. Но какова же связь между движением молекул и ощущением? Клетки, состоящие из оболочки и одного или нескольких ядер, рассредоточены в зернистом веществе, своего рода кашнице или сероватом желе, образованном ядрами и бесчисленными фибриллами»².

В сопоставлении с диалогом Дидро этот отрывок из Тэна, во-первых, демонстрирует стремление самодовольного ума утвердить свой авторитет, в противоположность более свободному уму, не чуждому игры и занятому решением реальной проблемы, а во-вторых, позволяет увидеть, какой путь прошла неврологическая теория вибраций в течение ста лет. У Дидро вибрация — это сложная познавательная аналогия запоминающей и ассоциативной способности мозга. Тэн материализует троп: скальпель рассек волокна, и ученый уверен, что, разглядев под микроскопом движение молекул, он вот-вот постигнет их тайну. Дидро, исследуя мышление, обращается к памяти, отличающей существа, наделенные душой, от всех прочих. Тэн берет за основу ощущение, которое размывает это различие, уравнивая всех. Но, с точки зрения Достоевского, важнее всего тот факт, что Дидро искренне пытается решить загадку в равноправном диалоге со своим товарищем, а Тэн в порыве сциентистского вдохновения произносит монолог, столь же снисходительный и примитивизирующий действительность, как и проповеди Базарова. Создатель Федора Павловича Карамазова искренне уважал создателя племянника Рамо за его глубокий психологизм, хотя сам Федор Павлович, желая поиздеваться над собравшейся в монастыре компанией, преподносил им Дидро как образцового безбожника. Однако отвращение, с которым «человек

из подполья» отзывается об уподоблении людей «фортепьянной клавише или органному штифтику», а Митя Карамазов — о Клоде Бернаре, проистекает из отношения самого Достоевского к редуccionизму неврологов в трактовке психологических явлений. Пожалуй, наиболее наглядно это отношение писателя выражено в его записных тетрадах 1877 года, где он с негодованием нападает на фразу «Ce n'est pas l'homme, c'est une lyre»*, задуманную как комплимент известному оратору (ПСС, 24: 131, 139 и сл.). Короче говоря, когда Достоевскому требовался совет из области психологии, он обращался за ним не к неврологу, а к психиатру (ПСС, 30/1: 205).

XVIII век оставил в наследство психиатрам еще одну метафору — на этот раз не вибрационного, а гидравлического свойства; в психоаналитической литературе она встречается и по сей день. В русских журналах середины XIX столетия галлюцинации часто уподоблялись артезианским колодцам, фонтанирующим под давлением неудовлетворенных потребностей. Своим происхождением это сравнение обязано скорее теории Фридриха Антона Месмера о животном магнетизме, нежели более древнему учению о телесных соках или эпикуровской идее о потоке духовных атомов.

В 1820-е годы Джеймс Брэд освободил практику гипноза от компрометирующего ее «магнетического» объяснения. Джон Эллиотсон и другие английские медики стали применять гипноз в качестве анестезирующего средства и в психотерапии. В медицинских журналах появлялись сообщения об использовании гипноза при ампутациях; впоследствии, однако, его заменили эфиром. В 1870-е годы работавшие в Нанси Амброуз Огюст Либо и Анри Бернгейм пытались выявить разницу между внушением и гипнотическим сном, или «сомнамбулизмом», как они его называли. Установленные ими различия проложили дорогу неврологическим концепциям Жана-Мартина Шарко, прибегавшего к гипнозу в своей практике. Работа Шарко, в свою очередь, привела к появлению синтетического учения Фрейда, которое на полстолетия вытеснило из психотерапии и гипноз, и теорию условных рефлексов.

* Это не человек, а лира (фр.).

Основным средством гипнотического воздействия было повторение одних и тех же слов. Один из крупнейших специалистов по гипнозу так описывал в 1880-е годы проводимые им сеансы:

«Я ставлю или сажаю пациента прямо против себя и велю ему сосредоточенно, но без напряжения, смотреть на меня. Спустя несколько секунд я говорю ему: «Сейчас вы почувствуете сонливость... Вас охватывает непреодолимое желание уснуть... Ваши веки тяжелеют... Глаза закрываются. Вы засыпаете... засыпаете...» После этого я слегка нажимаю на закрытые веками глазные яблоки и повторяю, в случае необходимости, еще несколько раз эти усыпляющие фразы или подобные им»³.

Внушение путем повторения слов дало в руки естествоиспытателей инструмент, позволяющий исследовать природу памяти с помощью искусственной амнезии и подвергнуть сомнению утверждение, которое Дидро приписывал Д'Аламберу, что память может быть «утеряна навсегда». В 1850-е годы был распространен взгляд, что «спящий вспоминает прошлое более точно, чем бодрствующий. Все забытое восстанавливается в состоянии сомнамбулизма»⁴.

Хотя специалисты по гипнозу и психологи того времени, как и их последователи, не отвергали концепцию латентной памяти, до последнего времени они объясняли ее лишь косвенным путем, с помощью аналогий. В частности, в работе Бернгейма «Автоматизм и внушение», вышедшей в 1919 году, говорится следующее:

«Во всех этих состояниях амнезия не является полной и абсолютной... Даже в тех случаях, когда воспоминания, казалось бы, полностью вытеснены, их всегда можно восстановить путем вербального внушения, — я убедился в этом на собственном опыте. Я приказываю пациенту закрыть глаза и начать вспоминать. Я концентрирую его внимание на этом процессе, говоря ему: «Сейчас вы все вспомните», — и действительно, память возвращается, — иногда очень быстро, даже мгновенно, иногда медленнее, шаг за шагом. Можно сказать, что встречающиеся в естественном или гипнотическом сне впечатления, полученные в таком состоянии сознания, когда внимание концентрируется подобно лучу нервной

энергии, уходят в тень при нормальном состоянии сознания, когда внимание рассеивается, и становятся латентными. Если путем внушения вновь сконцентрировать на них луч внимания, они выйдут из тени на свет...». Далее автор опровергает неврологическое объяснение этого явления и продолжает: «Пробуждение памяти, таким образом, представляет собой не оживление ее локализованного отпечатка, а восстановление той особой клеточной функции, с помощью которой данное впечатление или идея были созданы. Латентное воспоминание не существует, пока не выйдет из этого состояния под действием клеточной функции, подобно тому как не существует заученного мышечного движения, пока оно не будет воспроизведено сокращением мышц»⁵.

Тот факт, что при амнезии — как естественной, так и вызванной гипнозом — воспоминания не утрачиваются, а остаются латентными, был известен Достоевскому задолго до того, как он приступил к «Братьям Карамазовым». Помимо всего прочего, он, вероятно, читал статью о последних достижениях психологии в 136-м томе журнала «Отечественные записки» за 1861 г.: «В состоянии сомнамбулизма воспоминания не только оживают во всей своей полноте, но и могут переходить из одной фазы сна в другую, так что человек продолжает ту же деятельность, которую начал в предыдущей фазе, хотя в промежутке, когда сознание возвращается к нему, он ничего об этой деятельности не помнит». Впрочем, Достоевскому не надо было читать научные статьи, чтобы понимать, что для восстановления воспоминания надо воссоздать ту же ситуацию. В романе его любимого Чарльза Диккенса «Тайна Эдвина Друда» один из персонажей говорит: «Если я спрячу где-нибудь часы, когда я пьян, то не могу их найти, пока снова не напьюсь». Диккенса гипноз интересовал чрезвычайно, а в «Лунном камне» его друга Уилки Коллинза восстановление латентного воспоминания служит стержнем всего действия. Иными словами, задолго до работы над «Братьями Карамазовыми» Достоевский знал о возможности сохранения воспоминания в латентном виде и о том, что для его восстановления необходимо воспроизвести — в действительности или в гипнотическом трансе — аналогичную ситуацию.

Помимо общего со всеми современниками чисто научного интереса к проблеме памяти, она имела для Достоевского сугубо личное значение. Во-первых, Достоевский беспокоился о собственной памяти, он опасался последствий эпилептических припадков. Он говорил жене о чувстве потерянности, которое испытывает по выходе из припадка, и еще более подробно описал это состояние в одном из писем человеку, с которым едва был знаком:

«Я должен Вам сказать, что я страдаю падучею болезнью, и она отнимает у меня совершенно память, особенно к некоторым событиям. Верите ли, что я, поминутно, не узнаю в лицо людей, с которыми познакомился всего с месяц назад. Кроме того — я совсем забываю мои собственные сочинения. В эту зиму прочел один мой роман, “Преступление и наказание”, который написал 10 лет тому, и более двух третей романа прочел совершенно за новое, неузнаваемое, как будто и не я писал, до того я успел забыть его» (ПСС, 30/1: 19).

Если буквально понимать это утверждение писателя, который извинялся за свою досадную забывчивость, и чьи персонажи поразительно редко меняли цвет глаз или отчество на протяжении длинных романов, то можно прийти к выводу, что Достоевский сам проводил мучительные исследования собственной амнезии по несколько раз в году. Друзья писателя (да и враги) в основном подтверждают его слова, добавляя, что амнезия была избирательной, как это обычно бывает при этой болезни:

«Все, что было со мною до этого первого припадка, каждый малейший случай из моей жизни, каждое лицо, мною встреченное, все, что я читал, слышал, — я помню до мельчайших подробностей. Все, что началось после первого припадка, я очень часто забываю, иногда забываю совсем людей, которых знал хорошо, забываю лица. Забыл все, что написал после каторги; когда дописывал «Бесы», то был должен перечитать все сначала, потому что забыл даже имена действующих лиц»⁶.

В связи с рецидивами амнезии Достоевский, несомненно, следил за научной литературой по проблеме памяти — причем не просто как рядовой читатель, интересующийся этими

вопросами, а как человек, побуждаемый к этому личной тревогой, которая присутствовала в его сознании и объединялась с прочими элементами его опыта, связанными с этой темой.

Второй причиной, по которой внимание Достоевского было привлечено к теме памяти, являлся его интерес к вопросу о бессмертии. Он считал важным, как в личной жизни человека, так и в общественной, иметь «возможность сказать свое слово» — не столько с целью обретения славы, сколько для того, чтобы войти полноправным членом в человеческое сообщество. Размышления писателя на эту тему содержатся в самом известном отрывке из его записной книжки 1863—1864 гг.:

«Есть ли <...> будущая жизнь для всякого я? Говорят, человек разрушается и умирает *весь*. Мы уже потому знаем, что не *весь*, что человек, как физически рождающий сына, передает ему часть своей личности, <...> так и нравственно оставляет память свою людям (NB. *Пожелание вечной памяти* на панихидах знаменательно)...» (ПСС, 20: 174).

Достоевский написал это у могилы жены. Фраза *non omnis moriar** уже давно стала избитой, но Достоевский говорит также о памяти, которая остается о человеке у его близких, и отмечает, что и религия санкционирует этот вид бессмертия. Одной из самых характерных особенностей романа «Братья Карамазовы» является подобная концентрация вопросов отцовства, религиозного таинства и следа, оставляемого человеком на земле, вокруг проблемы памяти, связанной с глубокими и сложными траурными переживаниями. Поскольку Достоевский придавал такое большое значение необходимости продлить свою жизнь в памяти людей, он принимал близко к сердцу идею Н. Ф. Федорова о воскрешении отцов. Упомянув Федорова в письме, которое рассматривается как один из источников романа, Достоевский пишет также об опасности подмены божественного промысла человеческим.

* Не *весь* я умру (*лат.*).

2. ИНТЕРЕС ДОСТОЕВСКОГО К ПРОБЛЕМЕ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ПАМЯТИ И ЕГО ОСВЕДОМЛЕННОСТЬ В ЭТОЙ ОБЛАСТИ ВО МНОГОМ ОПРЕДЕЛЯЛИ ТЕМАТИЧЕСКУЮ СТРУКТУРУ «БРАТЬЕВ КАРАМАЗОВЫХ»

Сделав этот экскурс в историю развития психологических учений в эпоху Достоевского и отметив его интерес к ним, рассмотрим теперь роман «Братья Карамазовы» как исследование по вопросу человеческой памяти и забывчивости. Эта тема возникает в первой же фразе первой главы романа, где сообщается, что Федора Павловича вспоминают и по прошествии тринадцати лет со дня его смерти, и не исчезает до самого конца, когда мальчики клянутся не забывать умершего Илюшечку, а Алеша Карамазов произносит речь о важности воспоминаний детства.

В первой книге романа автор постоянно подчеркивает контраст между воспоминаниями Алеши и забывчивостью Федора Павловича. В самом начале 2-й главы Достоевский пишет, что Федор Павлович бросил сына, отдав его на воспитание слуге Григорию, «не по злобе к нему или не из каких-нибудь оскорбленно-супружеских чувств, а просто потому, что забыл о нем совершенно» и добавляет, что «если бы папаша о нем и вспомнил (не мог же он в самом деле не знать о его существовании), то и сам сослал бы его опять в избу» (ПСС, 14: 10). В 3-й главе говорится о том, что мать Алеши умерла, когда ему было всего четыре года, однако «хоть и странно это, но я знаю, что он мать запомнил потом на всю жизнь, — как сквозь сон, разумеется. По смерти ее с обоими мальчиками [Иваном и Алешей] случилось почти точь-в-точь то же самое, что и с первым, Митей: они были совершенно забыты и заброшены отцом...» (ПСС, 14: 13). Алеша признается, что вернулся в дом к отцу, чтобы отыскать могилу матери, но отец не помнил, где ее похоронили (ПСС, 14: 21). В 8-й главе третьей книги, когда Федор Павлович рассказывает, как издевался над матерью Алеши, плюнув на ее икону, автор старается обратить наше внимание на непонятный пробел в его воспоминаниях: «...тут случилось

нечто очень странное, правда на одну секунду: у старика действительно, кажется, выскочило из ума соображение, что мать Алеши была и матерью Ивана... “Как так твоя мать?” — проворкотал он, не понимая» (ПСС, 14: 127).

В противоположность забывчивости Федора Павловича воспоминания Алеши сохранились с удивительной полнотой, — особенно наглядно это проявляется в нижеследующем отрывке из 4-й главы первой книги (структура этого отрывка и его источники будут рассмотрены в дальнейшем):

«...я уже упоминал про [Алешу], что, оставшись после матери всего лишь по четвертому году, он запомнил ее потом на всю жизнь, ее лицо, ее ласки, «точно как будто стоит предо мной живая». Такие воспоминания могут запоминаться (и это всем известно) даже и из более раннего возраста, даже с двухлетнего, но лишь выступая всю жизнь как бы светлыми точками из мрака, как бы вырванным уголком из огромной картины, которая вся погасла и исчезла, кроме этого только уголочка. Так точно было и с ним: он запомнил один вечер, летний, тихий, отворенное окно, косые лучи заходящего солнца (косые-то лучи и запомнились всего более), в комнате в углу образ, пред ним зажженную лампадку, а пред образом на коленях рыдающую, как в истерике, со взвизгиваниями и вскрикиваниями, мать свою, схватившую его в обе руки, обнявшую его крепко до боли и молящую за него богородицу, протягивающую его из объятий своих обеими руками к образу как бы под покров богородице... и вдруг вбегает нянька и вырывает его у нее в испуге. Вот картина! Алеша запомнил в тот миг и лицо своей матери: он говорил, что оно было исступленное, но прекрасное, судя по тому, сколько мог он припомнить. Но он редко кому любил поверять это воспоминание» (ПСС, 14: 18).

С точки зрения темы данной главы этот отрывок интересен потому, что не только противопоставляет памятьливость Алеши и забывчивость его отца, но и связывает вопрос о человеческой памяти с двумя другими важнейшими мотивами первой книги — оставлением детей и их благословением.

Уже при этом первом представлении темы памяти раскрывается ее моральный аспект. Достоевский стремится создать в уме читателя устойчивую связь между памятью и та-

кими нравственными ценностями, как любовь, семья, внимательность к людям, в то время как забывчивость ассоциируется у него с беспорядочным образом жизни и пренебрежением к окружающим. Но Достоевский вовсе не считает эту ассоциацию универсальной и обязательной. В «Бесах», например, мстительный каприз избалованной эксцентричности заставляет мадам Ставрогину воскликнуть: «Я этого никогда не забуду!» Однако приведенный выше ключевой отрывок из «Братьев Карамазовых» позволяет автору с самого начала придать памяти особое значение, а в дальнейшем, опираясь на закрепленные ассоциации, вызывать у читателя восхищение красотой того или иного из элементов романа или отвращение к нему. В начале главы о Великом инквизиторе Иван рассуждает об аде и, говоря о грешниках, осужденных на вечные муки в горящем озере, употребляет «выражение чрезвычайной глубины и силы»: «тех уже забывает бог» (ПСС, 14: 225). Контрастом этому вечному забвению служит высказанная Иваном в 3-й главе той же книги мысль, связывающая память с благородными деяниями людей: «[мне] дорог иной подвиг человеческий, в который давно уже, может быть, перестал и верить, а все-таки по старой памяти чтить его сердцем» (ПСС, 14: 210).

Эта связь между тем, что дорого человеку, и поступком, последствия которого ощущаются очень долго не в силу его особой значимости, а просто потому, что о нем не забывают, объясняет смысл легенды о Великом инквизиторе. В конце главы, когда Алеша говорит, что Великий инквизитор не верит в Бога, Иван называет жизнь инквизитора подвигом: «Хотя бы и так! Наконец-то ты догадался. И действительно так, действительно только в этом и весь секрет, но разве это не страдание, хотя бы для такого, как он, человека, который всю жизнь свою убил на подвиг в пустыне и не излечился от любви к человечеству?» (ПСС, 14: 238). Этот двойной подвиг, когда человек жертвует жизнью, во-первых, ради спасения собственной души, а во-вторых, ради всего человечества, служит выражением того возвышенного романтизма, какой, по мнению Достоевского, был свойствен великим русским революционерам той эпохи (подробнее об этом см. в 3-м разделе Главы 7). Слова Ивана о подвиге Великого инк-

визитора, воплощающем всю его силу и всю притягательность, в определенном смысле служат характеристикой таких видных фигур, как Герцен, Белинский и некоторые другие; при этом Великий инквизитор выражает их высокие идеалы на их же языке. Закрепляя ассоциацию между подобными образцами служения людям и памятью, которая в уме читателя уже была ранее связана с семьей и благословением, Достоевский тем самым пробуждает в читателе инстинктивную симпатию к Великому инквизитору, которую он же намеревается в конце концов разрушить, — как именно, увидим ниже.

Ассоциация между памятью и добром и, с другой стороны, между забывчивостью и злом ярко выражена в конце главы о Великом инквизиторе, когда Алеша самым необъяснимым образом забывает о своем брате Мите, хотя Иван трижды упоминает его имя, прежде чем распрощаться с Алешей точно так же, как это сделал Митя накануне: «Потом он с великим недоумением припоминал несколько раз в своей жизни, как мог он вдруг, после того, как расстался с Иваном, так совсем забыть о брате Дмитрие, которого утром, всего только несколько часов назад, положил непременно разыскать и не уходить без того, хотя бы пришлось даже не воротиться на эту ночь в монастырь» (ПСС, 14: 241).

Значение живого и наполненного глубоким смыслом воспоминания подчеркивает и старец Зосима в Главе 2 шестой книги романа, рассказывая о смерти своего брата Маркела:

«Помню, однажды вошел я к нему один, когда никого у него не было. Час был вечерний, ясный, солнце закатывалось и всю комнату осветило косым лучом. Поманил он меня, увидав, подошел я к нему, взял он меня обеими руками за плечи, глядит мне в лицо умиленно, любовно; ничего не сказал, только поглядел так с минуту: «Ну, говорит, ступай теперь, играй, живи за меня!» вышел я тогда и пошел играть. А в жизни потом много раз припоминал уже со слезами, как он велел жить за себя» (ПСС, 14: 263).

За этим детским воспоминанием следует двенадцать предложений, которые не имеют непосредственного отношения к теме памяти, а описывают дальнейшие события. В первых двух говорится о смерти Маркела, в пяти следующих — о

том, какое впечатление это произвело на окружающих, и на юного Зосиму в частности. После этого следует разрыв между двумя разделами главы, и первые пять фраз нового раздела повествуют о том, как мать Зосимы, вняв совету знакомых, посылает его в Петербург учиться в кадетском корпусе. В последнем из двенадцати предложений сообщается о смерти матери, затем следует неожиданный возврат к теме памяти:

«Из дома родительского вынес я лишь драгоценные воспоминания, ибо нет драгоценней воспоминаний у человека, как от первого детства его в доме родительском, и это почти всегда так, если даже в семействе хоть только чуть-чуть любовь да союз. Да и от самого дурного семейства могут сохраниться воспоминания драгоценные, если только сама душа твоя способна искать драгоценное. К воспоминаниям же домашним причитаю и воспоминания о священной истории, которую в доме родительском, хотя и ребенком, я очень любопытствовал знать. Была у меня тогда книга, священная история, с прекрасными картинками, под названием «Сто четыре священные истории Ветхого и Нового завета», и по ней я и читать учился. И теперь она у меня здесь на полке лежит, как драгоценную память сохраняю. Но и до того еще, как читать научился, помню, как в первый раз посетило меня некоторое проникновение духовное, еще восьми лет от роду. Повела матушка меня одного (не помню, где был тогда брат) во храм господень, в страстную неделю в понедельник к обедне. День был ясный, и я, вспоминая теперь, точно вижу вновь, как возносился из кадила фимиам и тихо восходил вверх, а сверху в куполе, в узенькое окошечко, так и льются на нас в церковь божьи лучи и, восходя к ним волнами, как бы таял в них фимиам. Смотрел я умиленно, и в первый раз от роду принял я тогда в душу первое семя слова Божия осмысленно» (ПСС, 14: 263—264).

Яркие детские впечатления, переданные в этом фрагменте, полны тех же образов, что и ранние воспоминания Алеши: мать с ребенком, духовное просветление, косые лучи солнца. Но в рассказе старца Зосимы икона заменена священным писанием, и он не ощущает свои воспоминания как давний, не связанный с реальностью сон, а размышляет об их моральном значении.

Тема памяти возникает в романе не только в те моменты, когда затрагиваются значительные, глубокие вопросы, но и в, казалось бы, комических или сентиментальных ситуациях, однако само ее присутствие говорит о скрытой глубине. Так, в Главе 3 двенадцатой книги романа, во время суда над Митей, доктор Герценштубе вспоминает его мальчиком, но при этом забывает русское слово «орехи». Доктор рассказывает о том, как дал маленькому Мите фунт орехов и научил его традиционной фразе, произносимой во время крещения: «Gott der Vater, Gott der Sohn, Gott der Heilige Geist»*. Встретившись с доктором в следующий раз, Митя вспоминает начало фразы, но забывает упомянуть Бога как святого духа, и Герценштубе приходится напомнить ему это окончание:

«И вот прошло двадцать три года, я сижу в одно утро в моем кабинете, уже с белою головой, и вдруг входит цветущий молодой человек, которого я никак не могу узнать, но он поднял палец и смеясь говорит: “Gott der Vater, Gott der Sohn und Gott der heilige Geist! Я сейчас приехал и пришел вас благодарить за фунт орехов; ибо мне никто никогда не покупал тогда фунт орехов, а вы один купили мне фунт орехов”. И тогда я вспомнил мою счастливую молодость и бедного мальчика на дворе без сапожек, и у меня повернулось сердце, и я сказал: “Ты благодарный молодой человек, ибо всю жизнь помнил тот фунт орехов, который я тебе принес в твоём детстве”. И я обнял его и благословил. И я заплакал. Он смеялся, но он и плакал...» (ПСС, 15: 106—107).

Этот отрывок демонстрирует, как искусно умел Достоевский пробудить сентиментальность в читателе в тот момент, когда ведется довольно сухое изложение фактов и необходимо дать выход читательским эмоциям перед трагической развязкой. В контексте данной главы моей книги этот фрагмент можно представить как своего рода менуэт, в котором участвуют память и забвение. Во вступительной части и Герценштубе, и Митя забывают слова. Герценштубе начинает свои воспоминания с детских лет Мити, а заканчивает их фразой, где ключевым словом является союз «ибо»: «Ты благодарный молодой человек, ибо всю жизнь помнил тот фунт орехов,

* Бог отец, Бог сын, Бог дух святой (нем.).

который я тебе принес в твоём детстве». Это «ибо» может означать, что сохранённое воспоминание служит признаком благородного сердца, либо что оно само облагораживает человека, но и в том, и в другом случае в действие вводится провозглашённый старцем Зосимой принцип, согласно которому даже одно дорогое сердцу детское воспоминание может иметь очень большое значение, если сердце человека вообще способно дорожить чем-либо. Темы детства, заброшенности детей и их благословенности образуют в романе комплекс с такой же эмоциональной нагрузкой, какую несут заметки, сделанные Достоевским у гроба жены. На этот раз тяжёлые переживания, связанные со смертью близкого человека, уступают место сентиментальной ностальгии, но её идейная основа та же.

В совокупности эти отрывки поднимают интересный вопрос: в каком отношении между собой находятся память, благословенность и страдания детей? Иван Карамазов связывает страдания детей с теодицеей — невозможно оправдать существование Бога, допускающего страдания невинных. В Главе 3 шестой книги старец Зосима отвечает на этот вопрос, по существу, риторически, и потому его ответ будет рассмотрен в главе, посвящённой риторике в романе; сейчас же хочу лишь подчеркнуть, что старец Зосима исходит из представления о вселенной, основанной на всеобщей причинной связи, которое зачастую противоречит эмпирическим данным:

«Юноша брат мой у птичек прощения просил: оно как бы и бессмысленно, а ведь правда, что всё как океан, всё течёт и соприкасается, в одном месте тронешь — в другом конце мира отдаётся. Пусть безумие у птичек прощения просить, но ведь и птичкам было бы легче, и ребёнку, и всякому животному около тебя, если бы ты сам был благолепнее, чем ты есть теперь, хоть на одну каплю да было бы. Всё как океан, говорю вам» (ПСС, 14: 290). Зосима берёт в качестве примера существо ещё менее виновное в чём-либо, нежели ребёнок, и обвиняет в его страданиях не всевышнего, а самого себя и своих собеседников, исходя при этом из концепции всеобщей причинной связи, против которой материалисты и детерминисты эпохи Достоевского вряд ли могли что-либо возразить. Аргумент остроумный, хотя и отличается некоторой

абстрактностью и мистицизмом; к тому же он не вполне согласуется с нашим личным опытом: всем нам доводилось совершать добрые поступки, которые никак не облегчали положения какой-нибудь птички или рыбки. Поэтому старец Зосима выдвигает еще один довод в пользу совершения добрых поступков даже в том случае, если они не приносят немедленных результатов:

«И даже если ты и светил, но увидишь, что не спасаются люди даже и при свете твоём, то пребудь тверд и не усомнись в силе света небесного; верь тому, что если теперь не спаслись, то потом спасутся. А не спасутся и потом, то сыны их спасутся, ибо не умрет свет твой, хотя бы и ты уже умер. Праведник отходит, а свет его остается. Спасаются же и всегда по смерти спасающего» (ПСС, 14: 292).

В утверждении, что добро не пропадает втуне, нет ничего мистического, оно подразумевает конкретную, чисто практическую пользу, и потому требует дать ответ на те вопросы о механизме действия добра, которые более мистические озарения Зосимы обходят, поскольку берут за основу непосредственное ощущение. Достоевский же обращался к прагматичному читателю-скептику, который мог выдвинуть следующее возражение: «Набожные люди заботятся в первую очередь о духовных ценностях, а не о конкретных делах и их результатах, мне же нужно видеть, каким образом мой добрый поступок может кому-нибудь помочь, если я стремился спасти ребенка, который умер, или того, который выжил, но совершил впоследствии убийство. Если же мое доброе дело пропадет без следа, то как я могу быть ответственным за гибель ласточки?» Но и это возражение опровергает лишь одну половину детерминистского тезиса: если даже согласиться, что моральное действие поступка предусмотреть невозможно, то его мотивы, тем не менее, детерминированы социально (как говорят, в частности, и некоторые персонажи «Преступления и наказания»). Достоевский же хотел переубедить подобных рационалистов, считавших, будто существование зла доказывает, что Бог зол или бессилен. Но, утверждая, что результаты добрых поступков продолжают подспудно существовать, нужно было указать какое-то «вместилище» добра, где оно сохраняется, невидимое даже в ребенке

или после его смерти. И писатель называет такое «вместилище», совсем не оригинальное и интуитивно ощущаемое всеми. Не исключено, что он заимствовал эту идею в одной из своих любимых книг, в 54-й главе «Лавки древностей»:

«Все то чистое, доброе, что уносит смерть, никогда не забывается, никогда! <...> Во что же иначе нам верить, как не в это! Дети, невинные младенцы, с первым лепетом на устах умирающие в колыбели, будут жить в людских помыслах и добрых поступках, даже если их тела испепелил огонь, поглотила морская пучина. <...> Забвение! О, если бы мы могли знать, какие источники питают добрые поступки людей, смерть показалась бы нам прекрасной, ибо сколько милосердия, сколько благодеяний и светлых душевных порывов расцветает на могилах!»*

Итак, «вместилище добра» назвал Диккенс. У него мы находим ту же связь между памятью и бессмертием людей на земле и ту же мысль об умирающем ребенке, что и у Достоевского. Опираясь на эту знакомую, уже закрепленную ассоциацию, Достоевский рисует в «Братьях Карамазовых» целую галерею детских портретов — Алеши, Маркела, Зосимы, Мити, — каждый из которых проходит обряд посвящения, описанный в цитированном выше отрывке. Маркел умирает, но во всех остальных добро, к которому они были приобщены, сохраняется вначале в латентном виде. Латентное же существование, как говорила Достоевскому психологическая наука того времени, вовсе не означает утраты, а потому память о Маркеле, приснившаяся Алеше фигура умершего старца Зосимы, как и реальная помощь, которую оказывает Алеша Коле, Илюше и другим мальчикам, — все это свидетельства того, что добро продолжает жить вопреки его кажущемуся исчезновению и что его способность воздействовать на людей со временем даже возрастает. Источник этой мысли указан Достоевским в эпиграфе к роману — это библейское изречение, уподобляющее добро зерну: «...если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода». Второй из этих вариантов осуществляется в «Брать-

* Ч. Диккенс. Лавка древностей // Собр. соч.: В 30 т. М., 1958. С. 461. Пер. с англ. Н. Волжиной

ях Карамазовых», первая же часть изречения не отрицает возможности спасения для того, кто не падает и не умирает, — просто он спасается в одиночку, не оставив следа в жизни других, и потому представляет меньший интерес для романиста — по крайней мере, такого, как Достоевский. Семя благодати, павшее в душу Алеши, инициирует в ней процесс, который переходит в латентное состояние, когда Алеша соглашается с Иваном, что озверевшего генерала надо расстрелять, или когда он принимает приглашение Ракитина отведать запретной еды и питья и готов вступить в запретную связь с «падшей» женщиной; на последних же страницах романа добро переходит в открытую фазу и позволяет Алеше в речи после отпевания Илюши заронить в души мальчиков благотворное воспоминание:

«Вот мы и расстанемся, господа. Согласимся же здесь, у Илюшина камушка, что не будем никогда забывать — во-первых, Илюшечку, а во-вторых, друг об друге. И что бы там ни случилось с нами потом в жизни, хотя бы мы и двадцать лет потом не встречались, — все-таки будем помнить о том, как мы хоронили бедного мальчика, в которого прежде бросали камни, помните, там, у мостика-то? — а потом так все его полюбили. Он был славный мальчик, добрый и храбрый мальчик, чувствовал честь и горькую обиду отцовскую, за которую и восстал. Итак, во-первых, будем помнить его, господа, во всю нашу жизнь. И хотя бы мы были заняты самыми важными делами, достигли почестей или впали бы в какое великое несчастье — всё равно не забывайте никогда, как нам было раз здесь хорошо, всем сообща, соединенным таким хорошим и добрым чувством, которое и нас сделало на это время любви нашей к бедному мальчику, может быть, лучшими, чем мы есть в самом деле. Голубчики мои, — дайте я вас так назову — голубчиками, потому что вы все очень похожи на них, на этих хорошеньких сизых птичек, теперь, в эту минуту, как я смотрю на ваши добрые, милые лица, — милые мои деточки, может быть, вы не поймете, что я вам скажу, потому что я говорю часто очень непонятно, но вы все-таки запомните и потом когда-нибудь согласитесь с моими словами. Знайте же, что ничего нет выше, и сильнее, и здоровее, и полезнее впрямь

для жизни, как хорошее какое-нибудь воспоминание, и особенно вынесенное еще из детства, из родительского дома. Вам много говорят про воспитание ваше, а вот какое-нибудь этакое прекрасное, святое воспоминание, сохраненное с детства, может быть, самое лучшее воспитание и есть. Если много набрать таких воспоминаний с собою в жизнь, то спасен человек на всю жизнь. И даже если и одно только хорошее воспоминание при нас останется в нашем сердце, то и то может послужить когда-нибудь нам во спасение. Может быть, мы станем злыми потом, <...> а все-таки как ни будем мы злы, чего не дай Бог, но как вспомним про то, как мы хоронили Илюшу, <...> то самый жестокий из нас человек и самый насмешливый, если мы такими сделаемся, все-таки не посмеет внутри себя посмеяться над тем, как он был добр и хорош в эту теперешнюю минуту! Мало того, может быть, именно это воспоминание одно его от великого зла удержит...» (ПСС, 15: 195).

В этом заключительном эпизоде романа память выступает как действенная моральная сила. Возможно, как говорили Достоевскому наука с литературой, да и собственный опыт, воспоминание годами не будет проявлять себя, но сохранится в скрытом виде и обеспечит человеку бессмертие на земле (вопрос, который волновал писателя с юных лет), выполняя в то же время функцию «вместилища добра», приемлемого с точки зрения рассудка, что было для Достоевского необходимым условием, позволяющим оправдать существование Бога.

Однако Достоевский никогда не довольствовался одними лишь доводами рассудка. Он хотел, чтобы его читатель не просто наблюдал за героями романа со стороны и размышлял об их судьбе, а пережил бы ее, мысленно поставив себя на их место. Как писатель-моралист, стремившийся воздействовать на сознание читателя, он не ограничивался описанием воспоминаний, дорогих для его героев, а хотел, чтобы они возникли у самого читателя, и приемы, используемые им с этой целью, имеют много общего с теми методами, на которые ссылаются специалисты по гипнозу. Как установили эти ученые, внушение достигается повторением, и во всех шести десятках предложений из «Братьев Карамазовых», приведенных в этой главе, ровно шестьдесят раз повторяются

слова, непосредственно связанные с памятью, ее ясностью и непреходящей ценностью. Тема памяти представлялась Достоевскому исполненной глубокого жизненного смысла и не только играла ключевую роль в его творчестве, но и служила инструментом, позволявшим пробудить у читателя определенные мысли и чувства.

**ПРОИСХОЖДЕНИЕ ОДНОГО ИЗ ФРАГМЕНТОВ,
ПОСВЯЩЕННЫХ АЛЕШЕ КАРАМАЗОВУ,
ПОЗВОЛЯЕТ ПРОСЛЕДИТЬ, КАК
ПРОИСХОДИЛА БЕССОЗНАТЕЛЬНАЯ
ПЕРЕРАБОТКА МАТЕРИАЛА, ИМЕВШЕГОСЯ
В РАСПОРЯЖЕНИИ ПИСАТЕЛЯ**

**1. ИСТОЧНИКОМ ПЕРВОГО ОТРЫВКА РОМАНА, БОГА-
ТОГО ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫМИ СВЯЗЯМИ И ВАЖНОГО
ТЕМАТИЧЕСКИ, БЫЛ РАССКАЗ, ЗАБЫТЫЙ
ДОСТОЕВСКИМ**

Я уже писал о том, что Достоевский, подобно многим современным ему авторам, заявлял о том, что он не изобретает содержание своих произведений, а берет его из жизни. Эта верность жизненным фактам, однако, часто принимала у него форму верности письменным источникам, которые можно сопоставить с текстом в его окончательном виде. При этом для подобного сопоставления целесообразно взять не кого-либо из персонажей романа (например, Митю), не отдельную сюжетную линию (например, убийство или судебную ошибку) и не определенную тему (например, тему памяти), а нечто более камерное, какой-нибудь фрагмент, внутренне законченный и значимый с точки зрения общего смысла романа.

При сочинении отрывков, отличавшихся особой эмоциональностью или значимостью, Достоевский, похоже, привле-

кал большее количество источников, чем в тех случаях, когда материал носил более объективный характер и выполнял чисто повествовательную функцию. Но тут необходимо внести кое-какие методологические уточнения. Во-первых, такие понятия, как «эмоциональность» и «значимость» плохо поддаются строгой научной оценке, хотя определенные выводы можно было бы сделать, изучив реакцию нескольких поколений читателей в разных странах. Во-вторых, тот факт, что найдено большое количество источников какого-либо известного фрагмента, может объясняться просто приверженностью исследователя традициям генетического литературоведения. Чаше всего исследователи находят параллели случайно: читая Достоевского, они вспоминают аналогичный материал у других авторов, читая какой-либо иной текст, они вспоминают Достоевского. Во втором случае ученый, как правило, случайно столкнувшись с источниками, свяжет их с теми фрагментами из произведений Достоевского, которые наиболее памяты ему. Хотя это и трудно убедительно продемонстрировать, насыщенность подобных отрывков достаточно очевидна сама по себе, чтобы привлечь особое внимание в рамках «генетического» исследования, подобного предпринятому нами. Я уже частично цитировал один из самых первых значительных и ярких фрагментов, в котором описывается, как мать Алеши и затем старец Зосима заронили в его душу зерно божьей благодати и как любовь Алеши к ближним и вера в них, его способность не отталкивать других, не бояться их и не судить даже при полном осознании их несовершенства смогли пробудить в сердце Федора Павловича «искреннюю и глубокую» любовь, какой никто и ожидать от него не мог. Отрывок построен многослойно: в центре помещены воспоминания Алеши о его матери, которые окружены с двух сторон размышлениями о его незаурядности; вокруг них, в свою очередь, располагаются фразы, говорящие о его доброте, любви и религиозности. Обе половины отрывка начинаются с анализа связи между добротой Алеши и своеобразием его натуры, а заканчиваются изложением фактов о его отношениях с родителями.

Было ему тогда всего двадцать лет (брату его Ивану шел тогда двадцать четвертый год, а старшему их брату, Дмитрию, — двадцать восьмой). Прежде всего объявляю, что этот юноша, Алеша, был вовсе не фанатик, и, по-моему, по крайней мере, даже и не мистик вовсе. Заранее скажу мое полное мнение: был он просто ранний человеколюбец, и если ударился на монастырскую дорогу, то потому только, что в то время она одна поразила его и представила ему, так сказать, идеал исхода рвавшейся из мрака мирской злобы к свету любви души его. И поразила-то его эта дорога лишь потому, что на ней он встретил тогда необыкновенное, по его мнению, существо — нашего знаменитого монастырского старца Зосиму, к которому привязался всюю горячею первою любовью своего неуголимого сердца. Впрочем, я не спорю, что был он и тогда уже очень странен, начав даже с колыбели. Кстати, я уже упоминал про него, что, оставшись после матери всего лишь по четвертому году, он запомнил ее потом на всю жизнь, ее лицо, ее ласки, “точно как будто она стоит предо мной живая”. Такие воспоминания могут запоминаться (и это всем известно) даже и из более раннего возраста, даже с двухлетнего, но лишь выступая всю жизнь как бы светлыми точками из мрака, как бы вырванным уголком из огромной картины, которая вся погасла и исчезла, кроме этого только уголочка. Так точно было и с ним: он запомнил один вечер, летний, тихий, отворенное окно, косые лучи заходящего солнца (косые-то лучи и запомнились всего более), в комнате в углу образ, пред ним зажженную лампадку, а пред образом на коленях рыдающую, как в истерике, со взвизгиваниями и вскрикиваниями, мать свою, схватившую его в обе руки, обнявшую его крепко до боли и молящую за него богородицу, протягивающую его из объятий своих обеими руками к образу как бы под покров богородице... и вдруг вбегает нянька и вырывает его у нее в испуге. Вот картина! Алеша запомнил в тот миг и лицо своей матери: он говорил, что оно было иступленное, но прекрасное, судя по тому, сколько мог он припомнить. Но он редко кому любил пове-

рять это воспоминание. В детстве и юности он был малоэмпативен и даже малоразговорчив, но не от недоверия, не от робости или угрюмой нелюдимости, вовсе даже напротив, а от чего-то другого, от какой-то как бы внутренней заботы, собственно личной, до других не касавшейся, но столь для него важной, что он из-за нее как бы забывал других. Но людей он любил: он, казалось, всю жизнь жил, совершенно веря в людей, а между тем никто и никогда не считал его ни простячком, ни наивным человеком. Что-то было в нем, что говорило и внушало (да и всю жизнь потом), что он не хочет быть судьей людей, что он не хочет взять на себя осуждения и ни за что не осудит. Казалось даже, что он все допускал, нимало не осуждая, хотя часто очень горько грустя. Мало того, в этом смысле он до того дошел, что его никто не мог ни удивить, ни испугать, и это даже в самой ранней своей молодости. Являсь по двадцатому году к отцу, положительно в вертеп грязного разврата, он, целомудренный и чистый, лишь молча удалялся, когда глядеть было нестерпимо, но без малейшего вида презрения или осуждения кому бы то ни было. Отец же, бывший когда-то приживальщик, а потому человек чуткий и тонкий на обиду, сначала недоверчиво и угрюмо его встретивший («много, дескать, молчит и много про себя рассуждает»), скоро кончил, однако же, тем, что стал его ужасно часто обнимать и целовать, не далее как через две какие-нибудь недели, правда, с пьяными слезами, в хмельной чувствительности, но видно, что полюбив его искренно и глубоко и так, как никогда, конечно, не удавалось такому, как он, никого любить...» (ПСС, 14: 17—19).

Одним из самых известных прототипов Алеши является Михаил, герой одноименного рассказа близкой знакомой Достоевского, Анны Корвин-Круковской. Рассказ, прочитанный Достоевским в рукописи, так ему понравился, что он опубликовал его на первых пятидесяти восьми страницах сентябрьского выпуска своего журнала «Эпоха» за 1864 год. Сестра писательницы вспоминает, что обратила внимание Достоевского на сходство Алеши с Михаилом: « — А ведь это, пожалуй, и правда! — сказал Федор Михайлович, ударив себя рукой по лбу, — но, верьте слову, я и забыл о Михаиле,

когда придумывал своего Алешу. Разве, впрочем, бессознательно он мне пригрезился, — прибавил он, подумав»¹.

История Михаила проста. До семи или восьми лет он живет в провинции, а затем нянька отвозит его в Москву, чтобы он повидался с умирающим отцом. Добросердечный и непутевый брат отца и его сын ласково встречают мальчика и стараются утешить его. Нянька ведет Михаила в Успенский собор на службу, которая производит на него большое впечатление. Проходит одиннадцать лет. За это время мальчик разочаровывается в обществе, в котором чувствует себя неуютно, и удаляется в Троицкий монастырь, где, ведя строгий монашеский образ жизни, живет другой его дядя, некогда игравший видную роль в обществе и затем сосланный по политическим мотивам. Два года спустя Михаилу случается водить по монастырю посетителей — некую княгиню с дочерью, и выясняется, что они знакомы с его родными. Михаил влюбляется в княжну и через две недели оставляет монастырь. Его московский дядя и двоюродные братья опять радушно принимают его, но непреодолимая застенчивость и отвращение к крайне безнравственной и бесцельной московской жизни заставляют его вернуться в монастырь. Спустя еще три месяца, проведенных в глубокой депрессии, он умирает от туберкулеза.

В этом рассказе нет почти ничего оригинального. Заброшенный ребенок, умирающий аристократ, посещение церкви, монастырский быт, путешествующая вместе с дочерью дама, неприятие провинциальным юношей городской жизни и смерть от чахотки — все это избитые мотивы европейского романа XIX века. Тем не менее, большой интерес представляют многочисленные параллели с «Братьями Карамазовыми». Алешу, как и Михаила, называют чудачком², он замкнут и пассивен в житейских делах. С ранних лет он растет без матери; богатый и беспутный отец оставляет его на попечение старого преданного слуги. Раннее приобщение к религии и церковным обрядам в сочетании с чуть ли не девичьей тонкостью чувств приводят его в монастырь, где его наставником становится священник необыкновенных душевных качеств (в первых заметках к роману — тоже дядя, как и в рассказе Корвин-Круковской, — см.: ПСС, 15: 199). При этом

Алеша трезво и ясно смотрит на жизнь. По достижении двадцати лет он получает разрешение покинуть стены монашеской обители и увлекается капризной девушкой, посещавшей монастырь со своей матерью, однако мирские соблазны не развращают юношу.

Такое совпадение поразило даже самого писателя, и нам тоже остается только удивляться способности бессознательного работать так организованно и продуктивно.

2. УЖЕ НА САМЫХ ПЕРВЫХ СТАДИЯХ РАБОТЫ С МАТЕРИАЛОМ, ВОШЕДШИМ ВПОСЛЕДСТВИИ В «БРАТЬЕВ КАРАМАЗОВЫХ», ДОСТОЕВСКИЙ ПОДСОЗНАТЕЛЬНО ОРИЕНТИРОВАЛСЯ НА БУДУЩИЙ РОМАН

Но вряд ли все-таки бессознательная память отличается такой целесообразной упорядоченностью, так что, по-видимому, следует поискать либо общий источник рассказа «Михаил» и романа Достоевского, либо какое-то промежуточное произведение, написанное под влиянием «Михаила» и, в свою очередь, вызвавшее к жизни «Братьев Карамазовых». Оставив на время в стороне вопрос об общем источнике, я хочу напомнить об одном произведении, хорошо известном Достоевскому. В этом произведении также описывается приезд болезненного, отрешенного от мирской суеты провинциального юноши в богатый столичный дом; оказанный ему теплый, но несколько недоуменный прием; добрая, несобранная и нетребовательная мать семейства и привлекательная дерзкая дочь; неопытность, нерешительность героя и определенный страх перед женщинами, мешающие ему наладить отношения с девушкой, которую он любит; его замешательство в столичной среде, заключительный рецидив болезни и возвращение к затворничеству. Это произведение, играющее роль посредника, — роман Достоевского «Идиот», написанный через четыре года после публикации рассказа «Михаил». Если Михаил послужил прототипом князя Мышкина, а Мышкин — прототипом Алеши, то действие рассказа на подсознание писателя становится вполне понятным. Столь удачно

написанный им самим незадолго до «Братьев Карамазовых» портрет человека, слишком совершенного для мира сего, мог вытеснить из его сознания более ранний прототип.

То, что князь Мышкин — прообраз Алеши, не вызывает сомнений. В первых заметках к «Братьям Карамазовым» Алеша назван «Идиотом». Мышкину свойственны те же черты характера, что и Михаилу с Алешей; жизнь его (не считая монастыря) течет примерно по тому же руслу. Алеша наследует талант Мышкина не таить обиду, любить окружающих и вызывать в них ответную любовь; его отличает такая же целомудренность и застенчивость, из-за которых его отношения с Lise и Грушенькой повторяют отношения Мышкина с Аглаей и Настасьей Филипповной; социальные роли этих женщин тоже соответственно сопоставимы. Наконец, и Алеша, и Мышкин — бессребреники, и их непрактичность и пренебрежение собственной выгодой воспринимаются окружающими с добродушием и вызывают желание помочь им. Даже некоторые эпизоды их жизни совпадают. Оба они заводят дружбу с отвергнутыми обществом людьми, которых все высмеивают, а дети забрасывают камнями, но в конце концов они заставляют детей изменить свое отношение к несчастным, а когда те умирают от туберкулеза, то похороны сплачивают детей и пробуждают в них лучшие чувства (ПСС, 6: 69, 15: 197).

Однако различия между Алешей и двумя его прототипами более интересны, нежели их сходство. Михаил не мистик, хотя некоторый фанатизм ему свойствен; автор пишет, что «это была одна из тех редких натур, которые непреклонно идут под влиянием абстрактной идеи, ни разу не поддаваясь, покуда есть сила, и ломаются редко, безвозвратно. <...> Иногда мелькала в его голове смутная мысль далекого странствования в чужие страны, подвиги во имя Христа и всепрощающей любви»³. В князе Мышкине нет навязчивой целеустремленности фанатика, но у него бывают мистические переживания перед эпилептическими припадками или в те моменты, когда ему кажется, что «если пойти всё прямо, идти долго-долго и зайти вот за эту линию, за ту самую, где небо с землей встречается, то там вся и разгадка, и тотчас же новую жизнь увидишь, в тысячу раз сильнее и шумней, чем у нас...»

(ПСС, 6: 51). Алеша, как мы уже знаем, «вовсе не фанатик» и «даже и не мистик», и эта авторская ремарка отнюдь не случайна, потому что она, во-первых, входит в состав второго предложения 4-й главы и, стало быть, занимает в ней стратегическое положение, а во-вторых, уже в самых ранних заметках к роману, размышляя над образом Алеши, Достоевский пишет: «Мистик ли? Никогда! Фанатик? Отнюдь!» (ПСС, 15: 200). В романе это утверждение, в общем-то, даже лишнее, оно служит просто риторическим приемом, литотой, призванной вызвать недоверие к тому, что говорится в следующей фразе.

Столь настойчивое подчеркивание того факта, что у Алеши отсутствуют определенные черты, характерные для Михаила и князя Мышкина, объясняется идеологическими соображениями. В эпоху, когда к мистицизму относились с подозрением, а фанатизм признавался лишь в политике, находилось немало желающих заклеить как мистика и фанатика всякого верующего, которого невозможно было уличить в лицемерии, и понятно, что Достоевский стремился всячески оградить своего героя от подобных обвинений. Именно поэтому он отрицает в Алеше качества, присущие его прототипам.

Диалектическая связь с источниками проявляется и в других особенностях романа. У Достоевского было немало причин опубликовать в своем журнале рассказ «Михаил», — в том числе и личное расположение к его автору, которое в первую очередь основывалось, по-видимому, на уважении к ее таланту и наличию общих интересов. А. Корвин-Круковская столкнулась с той же проблемой создания внешне ничем не примечательного героя, о которой Достоевский писал в романе «Идиот» и повторно — в «Братьях Карамазовых»; общими для рассказа Корвин-Круковской и первого из этих романов являются и такие социально-этические проблемы, как бесполезность монашества, бессилие человека исключительных душевных качеств и опасности, связанные с отказом от мирских радостей, а также напряжение, возникающее между христианской любовью к ближнему и влечением плоти. Этот клубок проблем, составляющих суть «Идиота», связан с рассказом «Михаил» не просто как с источником тех

или иных деталей и даже не диалектически, как он, по всей видимости, связан с «Братьями Карамазовыми», а скорее в духе экспериментальных романов Золя. Обращаясь к Библии, к сочинениям Диккенса, Сервантеса и Пушкина, к рассказу «Михаил», отчетам о судебных процессах и к собственным наблюдениям, Достоевский собирал материал для создания образа идеального героя, затем перемешал собранное, заставив эти источники взаимодействовать, и описал результаты эксперимента в романе «Идиот». Завершив эксперимент, он занялся другими проблемами, но не оставил мысль о своем герое и непрестанно подыскивал обстоятельства, в которых этот образ можно было бы развить наиболее эффективно. Самым удачным решением ему представлялось показать его в окружении детей — или же взрослых, не утративших детского мировосприятия; отсюда у писателя и возник замысел романа о детях, упоминавшийся в одной из предыдущих глав. Этот план созрел одновременно с замыслом романа о великом грешнике, и в ранних заметках к «Бесам» и «Подростку» большое внимание уделяется фигуре «учителя».⁴ Возможно, решающий момент в истории создания образа Алеши наступил тогда, когда в одной из записных тетрадей Достоевского появилось следующее замечание: «Справиться: <...> Имеет ли право Идиот держать такую ораву приемных детей, иметь школу и проч.?» (ПСС, 15: 199). Это в равной степени относится и к «Идиоту», и к роману о детях, связывая их в единое целое.

Являясь дальнейшим развитием образа князя Мышкина, Алеша позволяет автору выразить идею, что неудачи Мышкина и достигнутые пассивно успехи носят случайный характер, а главным является то, чего он достигает, действуя активно. Так, рассказанная Мышкиным между прочим история о том, как ему удалось заставить детей полюбить умирающую Марию, в «Братьях Карамазовых» становится одним из важнейших моментов, затрагивающим взаимоотношения Илюши с другими мальчиками. И Мышкин, и Алеша, чувствуя опасность, нависшую над близким им человеком, не могут предотвратить ее, но если Мышкин, потерпев поражение, покидает суетный мир, то Алеша принимает его. Неудача Мышкина с прекрасной демонической женщиной и

его отступление перед сильным, необузданным соперником распадается в «Братьях Карамазовых» на три отдельных эпизода. В первом из них, когда любовь Алеши к людям заставляет Грушеньку отказаться от намерения соблазнить его, героиней достигает успеха благодаря своей активной позиции; два других эпизода — бегство Грушеньки к ее прежнему любовнику-поляку и последующее возвращение к Мите — не имеют прямого отношения к судьбе Алеши, так как он не является ее поклонником.

Стремление Достоевского подчеркнуть силу действенной любви не столько обуславливает связь образного строя романа с определенными источниками, сколько сказывается на развитии сюжета и идейном содержании произведения. Отрывок, который следует за приведенными выше размышлениями об Алеше, исключительно богат запоминающимися образами, но ассоциаций с Михаилом или князем Мышкиным почти не вызывает. Я уже цитировал этот отрывок, чтобы показать, как Алеша приобщился божьей благодати и какой глубокий след это оставило в его душе; теперь же я хочу остановиться на происхождении этого фрагмента:

«...я уже упоминал про [Алешу], что, оставшись после матери всего лишь по четвертому году, он запомнил ее потом на всю жизнь, ее лицо, ее ласки, «точно как будто стоит предо мной живая». Такие воспоминания могут запоминаться (и это всем известно) даже и из более раннего возраста, даже с двухлетнего, но лишь выступая всю жизнь как бы светлыми точками из мрака, как бы вырванным уголком из огромной картины, которая вся погасла и исчезла, кроме этого только уголочка. Так точно было и с ним: он запомнил один вечер, летний, тихий, отворенное окно, косые лучи заходящего солнца (косые-то лучи и запомнились всего более), в комнате в углу образ, пред ним зажженную лампадку, а пред образом на коленях рыдающую, как в истерике, со взвизгиваниями и вскрикиваниями, мать свою, схватившую его в обе руки, обнявшую его крепко до боли и молящую за него богородицу, протягивающую его из объятий своих обеими руками к образу как бы под покров богородице... и вдруг вбегает нянька и вырывает его у нее в испуге. Вот картина! Алеша запомнил в тот миг и лицо своей матери: он говорил,

что оно было исступленное, но прекрасное, судя по тому, сколько мог он припомнить. Но он редко кому любил повесть это воспоминание» (ПСС, 14: 18).

Разные части этого фрагмента восходят к разным источникам. Среди них можно найти даже такие, где изображена прекрасная фигура матери, рыдающей перед иконой в косых лучах солнца из-за того, что у нее отбирают ребенка. Установив, что роман «Идиот» послужил важнейшим источником образа Алеши, обратимся к публицистике Достоевского, которая, как уже говорилось, была той кузницей, где первоначально выковывались замыслы его будущих романов.

В апрельском выпуске «Дневника писателя» за 1876 год (в третьей части 1-й главы) встречается весьма примечательное описание плачущей матери. Желая продемонстрировать пример присущего простым людям добросердечия и глубокого понимания человеческих нужд, Достоевский обращается к читателям:

«Не помните ли вы, как в “Семейной хронике” Аксакова мать умоляла в слезах мужиков перевести ее через широкую Волгу в Казань, к больному ребенку, по тонкому льду, весною, когда уже несколько дней никто не решался ступить на лед, взломавшийся и прошедший всего только несколько часов спустя по переходе. Помните ли вы прелестное описание этого перехода, и как потом, когда перешли, мужики и денег брать не хотели, понимая, что сделали всё из-за слез матери и для Христа Бога нашего» (ПСС, 11: 257).

Очень сомнительно, чтобы всего три года спустя, когда Достоевский писал портрет матери, в слезах расстающейся с сыном, ему не пришла на ум картина, так живо изображенная им в «Дневнике писателя». Однако с этим фрагментом все не так просто. Самое примечательное, что в аксаковской «Хронике» подобной сцены нет. По всей вероятности, Достоевский читал это произведение в издании 1856 года, в одном томе с «Воспоминаниями» Аксакова⁵, которые содержат следующий эпизод:

«Кама еще не прошла, но надулась и посинела; накануне перенесли через нее на руках почту, но в ночь пошел дождь, и никто не соглашался переправить мою мать и ее спутников на другую сторону. Мать моя принуждена была ночевать в

Мурзихе; боясь каждой минуты промедления, она сама ходила из дома в дом по деревне и умоляла добрых людей помочь ей, рассказывала свое горе и предлагала в вознаграждение все, что имела. Нашлись добрые и смелые люди, понимавшие материнское сердце, которые обещали ей, что если дождь в ночь уймется и к утру хоть крошечку подмерзнет, то они берутся благополучно доставить ее на ту сторону и возьмут то, что она пожалует им за труды. До самой зари молилась мать моя, стоя в углу на коленях перед образом той избы, где провела ночь. <...>

[После того, как перешли реку,] моя мать дала сто рублей своим провожатым, то есть половину своих наличных денег, но честные люди не захотели ими воспользоваться; они взяли по синенькой на брата (по пяти рублей ассигнациями). С изумлением слушая изъявление горячей благодарности и благословения моей матери <...> — и немедленно отправились домой, потому что мешкать было некогда: река прошла на другой день»⁶.

Тривиальная ошибка с названием произведения — не единственное свидетельство того, что Достоевский описывал эту сцену по памяти. Понятно, что в пересказе он укоротил и упростил ее, но при этом он и изменил ее весьма характерным образом. Перед нами широкая Волга вместо ее притока Камы; последний переход состоялся несколькими днями ранее, а не накануне, как у Аксакова; лед в пересказе Достоевского взламывается спустя несколько часов, а не дней; крестьяне у него совсем отказываются от денег, в то время как у Аксакова соглашаются взять по пять рублей. Внесенные Достоевским изменения повышают опасность предпринятого перехода и служат главной цели — показать внутреннее благородство крестьян. Прочие изменения не подчинены подобной идеологической задаче; что же касается материнских слез, побудивших крестьян пойти на риск, то более убедительным выглядит аргумент Аксакова, который подчеркивает, что крестьяне не просто капитулировали перед извечным женским оружием в виде проливающихся из глаз слез, а прониклись уважением к отважному материнскому сердцу.

Эти материнские слезы, происхождение которых не связано ни с источником эпизода, ни с его идейной нагрузкой,

находят параллель прежде всего в «Братьях Карамазовых» — в слезах матери Алеши, боящейся потерять сына, слезах женщины, чьего ребенка травят собаками в рассказе Ивана, слезах жительницы Севильи, дочь которой Христос воскрешает, слезах матерей Маркела и Илюши, вызванных смертью сыновей.

Итак, описанные в «Дневнике писателя» слезы не были просто заимствованы у Аксакова, как представлялось Достоевскому, а, скорее всего, явились порождением того комплекса идей, образов, стремлений и воспоминаний, из которого три года спустя выросли «Братья Карамазовы». Но в таком случае остается нерешенным вопрос: что именно подсказало писателю этот образ? В «Семейной хронике» Аксакова мы видим плачущую женщину — но не мать, а несчастную жену, Прасковью Ивановну Куролесову, связанную узами брака с человеком более низкого происхождения, порочным и жестоким, которому неожиданно выпадает крупный успех. Однажды «уже рассветало, и даже взошло солнце. <...> Прасковья Ивановна стояла на коленях и со слезами молилась Богу на новый церковный крест, который горел от восходящего солнца перед самыми окнами дома...»⁷.

Однако еще больше напоминает фрагмент из «Братьев Карамазовых» не эта женщина, также стоящая перед иконой в косых лучах солнца и проливающая слезы (хотя и совсем не материнские), а тот отрывок из 6-й главы первой части «Подростка» — написанный, возможно, без всякой подсказки со стороны Аксакова — где Аркадий делится своими ранними воспоминаниями:

«...что-то осталось от вашего лица у меня в сердце на всю жизнь, и, кроме того, осталось знание, что вы моя мать. Я всю эту деревню как во сне теперь вижу, я даже свою няньку забыл. <...> Помню еще около дома огромные деревья, липы, кажется, потом иногда сильный свет солнца в открытых окнах, палисадник с цветами, дорожку, а вас, мама, помню ясно только в одном мгновении, когда меня в тамошней церкви раз причащали и вы приподняли меня принять дары и поцеловать чашу; это летом было,⁸ и голубь пролетел насквозь через купол, из окна в окно... <...> Ваше лицо, или что-то от него, выражение, до того у меня осталось в памяти, что лет пять спустя, в Москве, я тотчас признал вас...» (ПСС, 13: 92).

Здесь всё — и мать с ребенком, и выражение ее лица, и время года, и окно, и оставшееся на всю жизнь впечатление, и последующая разлука ребенка с матерью — находит отражение в «Братьях Карамазовых». При этом некоторые детали этой картины никак не могли быть взяты у Аксакова, потому что Достоевский изобразил их раньше него. Обратимся к 1-й главе повести «Хозяйка» (1847):

«Служба только что кончилась; <...> Лучи заходящего солнца широкою струею лились сверху сквозь узкое окно купола и освещали морем блеска один из приделов; но они слабели всё более и более, и чем чернее становилась мгла, густевшая под сводами храма, тем ярче блистали местами раззолоченные иконы, озаренные трепетным заревом лампад и свечей. В припадке глубоко волнующей тоски и какого-то подавленного чувства Ордынов прислонился к стене в самом темном углу церкви и забылся на мгновение. <...> [Женщина] упала ниц перед иконой. <...> Глухое рыдание раздалось в церкви. <...>

Минуты через две женщина подняла голову, и опять яркий свет лампы озарил прелестное лицо ее. <...> Слезы кипели в ее темных синих глазах...» (ПСС, 1: 267—268).

Достоевский приступил к работе над этим материалом еще в 40-е годы, используя его в нескольких эпизодах «Неточки Незвановой». В частности, вторая глава начинается так:

«Я начала себя помнить очень поздно, только с девятого года. Не знаю, каким образом всё, что было со мною до этого возраста, не оставило во мне никакого ясного впечатления, о котором бы я могла теперь вспомнить. Но с половины девятого года я помню всё отчетливо, день за днем, непрерывно, как будто всё, что ни было потом, случилось не далее как вчера. Правда, я могу как будто во сне припомнить что-то и раньше: всегда затепленную лампаду в темном углу, у старинного образа; потом как меня однажды сшибла на улице лошадь, отчего, как мне после рассказывали, я пролежала больная три месяца; еще как во время этой болезни, ночью, проснулась я подле матушки, с которою лежала вместе, как я вдруг испугалась моих болезненных сновидений, ночной тишины и скребшихся в углу мышей и дрожала от страха всю ночь...» (ПСС, 2: 158).

Таким образом, уже в этих двух ранних произведениях встречаются детские воспоминания о летнем вечере, тишине и косых лучах заходящего солнца, лампадке перед образом в углу, красивой женщине, рыдающей на коленях перед иконой. С. Дурылин отыскал в сочинениях Достоевского все эпизоды, где упоминаются косые лучи солнца, а В. Комарович сопоставил их с фрагментами из произведений социалистов-утопистов и других авторов⁸.

Элементы, аналогичные тем, что содержатся в данной сцене из «Братьев Карамазовых», можно найти также у писателя, которым Достоевский восхищался и чьи сочинения, по его словам, он прочел целиком на русском или немецком языках еще в юности. Я имею в виду Э. Т. А. Гофмана, а именно его роман «Эликсиры дьявола», представляющий собой историю о великом грешнике, в которой, как и в «Братьях Карамазовых», описываются чудеса, монастырская жизнь и проявления божьей благодати в мирской жизни. Роман Гофмана тоже начинается с детских воспоминаний героя⁹. Вот выдержки из первой главы:

«С первыми проблесками сознания брезжут во мне мирные образы монастыря и предивной церкви у Святой Липы. <...> ...раздаются лишь умильные гимны гиреев, чьи золотые кадила окружают паломников в продолжительном шествии летучими клубами богоугодного ладана. <...> Все еще вокруг меня надо мной блики и лики; сияющие, красочные образы ангелов и святых на стенах и на церковном куполе. <...> ...хотя вряд ли моя память простирается так далеко в былое, ибо моя мать оставила со мной святое место через полтора года. <...>

[Возвращаясь домой,] моя мать побывала в монастыре цистерианок, наставница которого происходила из княжеского рода; давняя знакомая моего отца, она обласкала мою мать. <...>

Держась за материнскую руку, я вошел наконец по широким каменным ступеням и оказался в просторном покое, чьи высокие своды и стены были расписаны святыми образами; там узрел я княжну. <...>

Послышался звон, возвещающий вечерню. <...> Настоятельница, вставая, обратилась к моей матери с такими словами:

— Я намерена впредь опекать вашего сына, любезная, и надеюсь обеспечить его будущность.

Моя мать была так растрогана, что не могла говорить, она только с горячими слезами целовала руки княжны. Уже в дверях княжна задержала нас, снова приподняла меня, не забыв на этот раз отстранить крест, и чуть не задушила меня в объятьях, плача навзрыд, обжигая мне лоб слезами, воскликнув:

— Францискус! Остайся и впредь таким же верующим, таким же хорошим!

<...> Не припоминаю, чтобы ненастье хоть раз омрачило праздник, совпадающий с благоприятным временем года (день святого Бернарда приходится на август). <...> И сегодня дают себя знать чувства, сотрясавшие тогда мою грудь. <...> В ушах моих явственно звучит Gloria <...> — не являлась ли заоблачная Gloria под высоким алтарем? — да, не воспламенялись ли к жизни чудотворные, богописные Херувимы и Серафимы, напрягая взмахами свои крепкие крыла, славословя Бога голосами и неопикуемым бряцанием струн?

Всего меня облекало вдохновенное наитие молитвенного экстаза, возвращающее сквозь пламень облаков туда, в дали, откуда я происхожу»¹⁰.

Тут мы видим множество деталей, использовавшихся Достоевским снова и снова: воспоминания героя о событиях, случившихся на втором году его жизни, монастырский покой, тишина, пение, воскурение фимиама, поблескивающие лики святых, звон колоколов, мать с ребенком, находящая в церкви сердечный прием и защиту, слезы матери, крест и благословение и; наконец, летающие в божьем храме ангелы, которые, вероятно, и переродились в «Подростке» в образ одновременно и более земной, и более символический — порхающего под куполом голубя.

3. СПОСОБ ПЕРЕРАБОТКИ ФРАГМЕНТОВ, ЗАИМСТВОВАННЫХ ИЗ РАЗНЫХ ИСТОЧНИКОВ, ГОВОРИТ О ТОМ, ЧТО ДОСТОЕВСКИЙ ИСХОДИЛ ИЗ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ ОБ ИХ ОБЩЕМ ПРОИСХОЖДЕНИИ

Если источниками только одного отрывка, посвященного Алеше, послужили рассказ Корвин-Круковской, переработанный в «Идиоте», «Хроника» Аксакова, переработанная в «Дневнике писателя» и роман Гофмана, переработанный в «Подростке», то, значит, в основе творческого процесса Достоевского должен был лежать некий механизм абстрагирования, сокращения и отбора или сгущения материала, позволявший писателю избежать перегруженности текста. Рассмотрим сначала, как происходило сокращение материала, поскольку мы уже видели, что при написании «Братьев Карамазовых» были отброшены мистицизм Мышкина и фанатичность Михаила.

Первое, что бросается в глаза, — у Алеши Карамазова отсутствует свойственная героям всех этих произведений болезненность. Даже главный внелитературный прототип образа Алеши, собственный сын Достоевского, умер в раннем возрасте от припадка, — очевидно, эпилептического. От того же недуга страдают Медардус Гофмана и князь Мышкин, хотя первый из них в конце концов выздоравливает, а болезнь Мышкина берет свое лишь после его неудачной попытки предотвратить убийство Настасьи Филипповны. Аксаков был нервным и болезненным ребенком и находился в тяжелом состоянии, когда его мать переходила по льду Каму. Михаил же еще задолго до своей преждевременной кончины был мальчиком «с бледным тщедушным лицом, темно-синими большими глазами... <...> Он казался хворым, тщедушным ребенком, в котором природная задумчивость и от привычки развившаяся мечтательность и сосредоточенность подкосили и без того слабое здоровье и наложили с самого раннего детства печать болезненности и слабости»¹¹. Если бы Достоевский, по своему обыкновению, строго придерживался источников, то ему пришлось бы как-то отразить все эти болезни и смерти в образе Алеши, но он по идеологическим

мотивам не хотел делать этого, стремясь нарисовать портрет глубоко религиозного юноши, лишённого какой бы то ни было физической слабости, чрезмерного аскетизма, безропотного послушания и неприспособленности к жизни — тех черт, которые ассоциировались с таким человеком в умах не только идеологических противников Достоевского, но и его предшественников-романтиков, любивших связывать приливы вдохновения с серьёзным ранением или неизлечимой болезнью вроде чахотки.

И потому уже самое первое описание физических данных Алеши изобилует литотами, удивительно напоминающими те, которые Достоевский использует для характеристики его духовного облика: «Может быть, кто из читателей подумает, что мой молодой человек был болезненная, экстазная, бедно развитая натура, бледный мечтатель, чахлый и испитой человек. Напротив...» (ПСС, 14: 24). Все эти эпитеты, неприемлемые к Алеше в своем прямом значении, употреблены с обратным знаком. Если литоты, отрицавшие мистицизм и фанатичность Алеши, служили писателю аргументами в идеологическом споре, то в данном случае аргумент тоже носит генетический характер: человек, обладающий всеми вышеперечисленными качествами, мог послужить прототипом Алеши только в случае перемены знака на противоположный. Фрейд утверждает, что мозг спящего человека неспособен отвергать и забывать те или иные впечатления, в снах он представляет их все без отбора, и потому при толковании сновидений возникает вопрос: с каким знаком — положительным или отрицательным — следует воспринимать их. Когда Достоевский, вопреки своим идеологическим задачам, подсознательно использовал такие источники, как рассказ «Михаил» или «Семейная хроника», его мозг автоматически сохранял всю непригодную для данного произведения информацию, но с обратным знаком. Таким образом, нежелание Достоевского, с одной стороны, отказываться от материала источников, а с другой — поступаться своими идейными принципами подчас приводило его к конфликтам с собственными источниками.

Одной-единственной литоты вряд ли было бы достаточно, чтобы создать противовес многочисленным болезням и

смертям, которыми изобилуют тексты источников. Но дело в том, что Алеша не отшельник, он является членом по крайней мере двух человеческих сообществ — своей семьи и тех людей, в ком жива искра божья, и они выполняют в романе роль своего рода хранилища качеств, доставшихся ему по наследству от прототипов, но неподходящих для него. Так, от эпилепсии страдает не Алеша, а его сводный брат Смердяков, неспособность предотвратить убийство также не сказывается на нем, но зато усугубляет физическую и душевную болезнь Ивана. То же самое наблюдается и в отношении окружающих Алешу людей, обладающих высокими душевными качествами: мать Алеши болезненна, истерична и умирает молодой; маленький Илюша слаб здоровьем, чрезмерно возбудим и погибает от туберкулеза; брата Зосимы Маркела и верующего крестьянского мальчика Алешу болезни также сводят в могилу совсем еще в юном возрасте; наконец, здоровье самого старца Зосимы постепенно слабеет, и в конце концов он умирает.

Превращая те или иные особенности прототипов героя в их противоположность или передавая их персонажам, окружающим героя, Достоевский получал возможность максимально использовать материал источников, не ограничивая в то же время свой авторский произвол. Этим же объясняется и большое количество двойников, встречающихся в художественном мире Достоевского и получивших столь широкий резонанс в критических и научных работах. Двойники вбирают в себя те неиспользованные остатки материала, относящегося к прототипам героя, которыми писатель не хотел наделять героя по художественным или идейным соображениям.

Алеша, к примеру, наследует способность Мышкина и Медардуса пробуждать в людях радушие, но свойственная Мышкину любовь к птицам отличает в «Братьях Карамазовых» Маркела. Воспоминания Алеши заимствуют из «Семейной хроники» и «Неточки Незвановой» лишь одну деталь — икону в углу, но описание церкви в «Эликсирах дьявола», «Михаиле» и «Подростке» также не пропадает даром: старец Зосима рассказывает, как матушка повела его «во храм Господен, в страстную неделю в понедельник к обеду. День

был ясный, и я, вспоминая теперь, точно вижу вновь, как возносился из кадила фимиам и тихо восходил вверх, а сверху в куполе, в узенькое окошечко, так и льются на нас в церковь божьи лучи и, восходя к ним волнами, как бы таял в них фимиам» (ПСС, 14: 264).

Исходя из этих тонких и избирательных взаимоотношений между образом Алеши и его источниками, можно вывести своего рода «закон сохранения», сформулированный следующим образом: «В творческой лаборатории Достоевского литературный материал не создавался и не уничтожался». Разумеется, это не более чем обобщение рассмотренных выше творческих принципов писателя, связанных с требованием оригинальности текста и с провозглашенной им задачей ничего не изобретать и отображать мир правдивее других. Но как бы псевдонаучно ни звучала формулировка этого «закона», его можно подразделить на две отдельные закономерности, которые просматриваются в большинстве литературоведческих работ, анализирующих реалистические произведения.

Первая закономерность — это известный уже несколько тысячелетий материалистический подход. Так, Лукреций, шекспировский король Лир и Ливингстон Лоуэс принимали за аксиому, что «ничто не возникает из ничего»¹². Этот тезис подчеркивает правомочность моего кардинального вопроса «Откуда это взялось?», но в то же время затрудняет поиск источников применительно к романам XIX века со свойственной им поэтикой и большим объемом. Всякая попытка написать «Дорогу в Скотопригоньевск» оказалась бы столь же несуразной, как и это заглавие, потому что даже если понимать мой «закон сохранения» буквально, то все равно было бы невозможно доказать с достаточной убедительностью, что ничто в «Братьях Карамазовых» не возникло из ничего.

Вторая закономерность формулируется как зеркальное отражение первой: «Ничто не превращается в ничто». Этот тезис также был избитой истиной уже для Демокрита, но стал откровением для Фрейда. Применительно к литературе он означает, что, заимствуя тот или иной фрагмент, Достоевский чувствовал необходимость — по эстетическим, идеологическим или психологическим соображениям — сохранить его в целостности. Правда, как мы уже видели, он мог ис-

пользовать некоторые его части с обратным знаком или распределять их между другими персонажами или двойниками героя, что было сделано, например, с болезненностью многочисленных прототипов Алеши. Роман XIX века предоставляет больше возможностей для верификации этой закономерности, нежели лирика. Если «Путешествия» Бартрама* вошли в поэму «Кубла Хан» целиком, то бесполезно пытаться определить, как действует в ней механизм сгущения материала. Однако большое количество заимствованных элементов, содержащихся в том или ином виде в портрете Алеши, дает богатый материал для проверки этого закона. Если достоверно известно, что определенное произведение послужило источником «Братьев Карамазовых», то надо просто отыскать все его элементы в романе; если же достоверность источника вызывает сомнения, то наличие или отсутствие соответствующих элементов позволит установить истину в этом вопросе. Однако здесь, как и во всем, что касается человека, слово «закон» звучит внушительно, но не отражает реального положения дел. В лучшем случае подобные «законы» позволяют определиться с методологией и наметить основные линии исследования — без чего в нашем мире, где все безнадежно запуталось, можно потерять всякую ориентировку. В худшем же случае слишком педантичное следование им может породить лишь казуистику, произвольно подгоняющую реальность под догму.

Первый из этих «законов сохранения» побуждает нас искать в рассматриваемом отрывке еще не выявленные элементы. Может быть, наиболее яркой иллюстрацией этого процесса является метафора, употребленная Достоевским по отношению к отдельным эпизодам детства, которые запоминаются, «лишь выступая всю жизнь как бы светлыми точками из мрака, как бы вырванным уголком из огромной картины, которая вся погасла и исчезла, кроме этого только уголочка» (ПСС, 14: 18). В сочинениях Гофмана встречается немало запоминающихся образов, но подобного описания живых воспоминаний нет.

* У. Бартрам. Путешествия по Северной и Южной Каролине и в страну Чероко. (1722)

В одном из писем Достоевский сообщает: «Приготовляясь писать, перечитываю мои прежние заметки в моих письменных книгах и, кроме того, перечитываю всю захваченную мною сюда переписку» (ПСС, 29/2: 99—100). Если он перечитывал таким же образом свою корреспонденцию весной или в начале лета 1878 года, когда он работал над планом «Братьев Карамазовых», то ему должно было попасться письмо, написанное ему по его же инициативе школьным учителем Владимиром Михайловым. Достоевский дорожил перепиской с Михайловым и просил его прислать материал о детях для нового романа (ПСС, 30/1: 12). В своем письме Михайлов приносит извинения за то, что не может удовлетворить просьбу Достоевского сразу, поскольку совершенно выбит из колеи обрушившимися на него личными, общественными и педагогическими несчастьями, которые он обстоятельно и довольно нудно описывает. Однако одного ребенка он все же упоминает, и в голосе его звучит чувство, хорошо знакомое Достоевскому, вечно испытывавшему страх за здоровье и жизнь своих детей:

«Хорошо еще, что нас двое. Был сынишка, да тринадцать лет тому назад помер. И висит передо мною портрет этого мальчугана во весь его крошечный, четырехлетний рост. Работа Крамского. Как живой стоит он передо мною и ласково смотрит. Да! дожил бы ты до настоящего времени, так ли бы еще, золотой мой, посмотрел на меня? Господь с тобою! Не вижу я тебя искалеченным по последнему quasi-педагогическому шаблону, не слышу я от тебя, семнадцатилетнего, поражающих озлоблением речей, не вижу я чванства невежеством, саркастической улыбки над раскиснувшим в добре стариком. Господь с тобою, мой дорогой, светлый мальчишка! Не видишь и ты, как мыкаются твои старики. Ох, устали мы, грешные, и как устали. А жить надо. Нельзя. И проживем, да, проживем!..

Спасибо, родной наш Федор Михайлович, что в такие вот минуты написали мне Ваше горячее слово. Отклик светлой души целебно подействовал на мое настроение. Встрепенулся, пошел карточку снимать. Дай, думаю, pošлю человеку. И угрюм же я вышел, но зато до того хорошо, что таких с меня никогда не получалось и, вероятно, не получится. Вы

имеете единственный в своем роде экземпляр, так как после этого снимка негатив разбился, и вторая попытка уж никуда не годится»¹³.

Если Достоевский перечитал это письмо еще раз через два или три месяца после его получения, то оно не могло не потрясти его, потому что 16 мая 1878 г. скоростижно скончался его сын Алексей. И письмо Михайлова, и роман Достоевского написаны спустя тринадцать лет после смерти их сыновей и передают сохранившиеся на всю жизнь воспоминания любящих их и тоскующих по ним отцов. Оба мальчика умерли в четырехлетнем возрасте, когда ни жизнь, ни школа не успели их развратить, и оба ассоциируются у родителей со светом, любовью, лаской, божьим благословением. Как в письме Михайлова, так и в отрывке из «Братьев Карамазовых» упоминаются портреты или картины. В письме названы даже два портрета: один из них выполнен настолько прекрасно, что, по словам отца, сын «как живой» стоит перед ним и «ласково смотрит», другой представляет собой удивительно удачный, но единственный отпечаток с утраченного негатива. Отрывок Достоевского заканчивается восклицанием «Вот картина!», метафорически обозначающим всю описанную выше сцену. Центральное место в самой этой сцене также занимает картина, точнее, икона богородицы, начинается же описание с развернутой метафоры, где вырванный уголок погасшей, исчезнувшей картины сравнивается с воспоминаниями Алеши о его матери, в которых она «точно как будто стоит пред <ним> живая».

Различия между портретами в письме Михайлова и картинами, изображенными Достоевским, весьма примечательны. В письме говорится о прекрасном портрете мальчика и замечательной фотографии его отца. У Достоевского мы находим целые три картины. Первая из них тоже прекрасно выполнена, но мы ничего не можем сказать о ее содержании, поскольку сравнение, элементом которого она выступает, не имеет детальности, характерной для эпических сравнений. У второй картины прекрасен объект — богородица с младенцем, но автор ничего не говорит о качестве исполнения. Третья «картина» — это всего лишь обозначение описанного писателем эпизода. Короче говоря, и Михайлов, и

Достоевский пишет о прекрасно изображенных прекрасных объектах, но у Михайлова каждая из картин имеет по одному объекту и каждая прекрасно выполнена, а у Достоевского на одной картине изображены две прекрасные фигуры, но прекрасным исполнением отличается другая картина, не имеющая конкретного объекта изображения. Михайлов подробно описывает и сами портреты как реально существующие вещи, и исполнителя, чье мастерство также характеризуется, и изображенный объект, и практическое использование этих портретов (то есть, по Аристотелю, указывает материальную, движущую, формальную и целевую причины). У Достоевского же первая и третья картина не имеют ни одной из аристотелевых причин, и лишь вторая обладает формой и материальным воплощением, но о ее исполнении и назначении мы ничего не знаем.

Можно сказать, что Достоевский преобразовал два реальных портрета из письма Михайлова в две риторические фигуры, а буквальное благословение — «Господь с тобою, мой дорогой, светлый мальчишка» — заменил описательным «*как бы под покров богородице*», но в то же время он произвел и обратную операцию, воплотив фигуры речи в реальных образах. Так, например, метафорический эпитет «светлый», употребленный Михайловым по отношению к сыну, превращается в картине Достоевского в реальные солнечные лучи и зажженную лампадку; «ласковый» взгляд на портрете сына Михайлова — это тоже всего лишь метафора, тогда как Алеша вспоминает реальные ласки матери. Эти переходы от метафорического к реальному и обратно симметричны, в чем аналогичны другим, еще более очевидным замещениям, когда вместо умершего ребенка и живущего отца в романе изображается смерть отца, а ребенок остается жить, или когда отец, потерявший сына, скорбит перед двумя портретами — сына и собственным, или в том случае, когда мать с ребенком на руках плачет перед изображением Богородицы с младенцем: матери с ребенком на руках.

В естественных науках подобная симметрия свидетельствовала бы о действии еще одного закона сохранения, который в данном контексте можно назвать законом сохранения метафоризации и сформулировать следующим образом: «Когда

в источнике имеются реальные предметы и фигуры речи, Достоевский иногда опредмечивает фигуры речи и передает реальные предметы метафорически, но при этом общее количество реальных и метафорических предметов, как правило, остается неизменным». Если какой-либо реальный объект, присутствующий в тексте источника (например, портрет Михайлова), преобразуется в фигуру речи, то фигура речи из текста источника принимает форму реального объекта — так, эпитет «светлый» в письме Михайлова преобразуется в один из любимых образов Достоевского — картину заходящего солнца.

Законы сохранения позволяют нам соотнести почти все рассматриваемые фрагменты романа с сохранившимися письменными источниками. При этом выясняется, что источников, вроде бы, даже больше, чем надо. На одной из страниц рукописи «Братьев Карамазовых» Анна Григорьевна Достоевская сделала следующее примечание: «Такое воспоминание от двухлетнего возраста сохранилось у Федора Михайловича о том, как мать причащала его в их деревенской церкви, и голубь пролетел через церковь из одного окна в другое»¹⁴. Сопоставив это примечание с рассмотренными выше источниками, приходится сделать вывод, что это либо совпадение, либо обман, либо ошибка. Достоевский любил подчас поражать воображение прекрасных юных дев, описывая им ужасы эпилептических припадков, тюремного заточения или ожидания неминуемой казни, а Анна Григорьевна во время их знакомства была очень молода. Чтобы произвести на нее впечатление, Федор Михайлович мог выдать эпизод из «Подростка» за пережитое им лично событие.

С другой стороны, когда мать Достоевского умерла, он действительно был еще совсем юн, но, наверное, в детстве ходил с ней в церковь, где мог видеть голубя. Личное воспоминание, возможно, усилило его впечатление от аналогичного эпизода, описанного в книге.

Однако, по всей вероятности, это не случайная параллель между воспоминаниями Медардуса и Достоевского и не фальсификация данных, а просто ошибка. Поскольку ранние воспоминания писателя имели в то время пятидесятилетнюю давность, а Гофмана он впервые читал за сорок лет до этого,

то границы между фактом и вымыслом вполне могли стертаться в его сознании, — тем более, что этот эпизод уже был включен им в одно из собственных произведений. Достоевский говорил, что забыл две трети текста «Преступления и наказания», когда со времени завершения романа прошел гораздо меньший срок. Если писатель действительно наблюдал подобный эпизод в детстве, то могли иметь место одновременно и ошибка, и совпадение, а что именно сыграло решающую роль, зависит от того, насколько прочитанное совпадало с его личным опытом. Если совпадение было значительным, то не так уж и важно, какими были его ранние воспоминания, поскольку в этом случае символическая ценность данного отрывка, его мелодраматизм и эффективность воздействия на воображение юной девушки были порождены, скорее всего, склонностью писателя к преувеличениям, отличавшей и его личные воспоминания, и художественные произведения (как мы убедились на примере с матерью Аксакова).

Это сложное взаимодействие различных влияний ставит под сомнение теорию, согласно которой заимствованный Достоевским материал «не уничтожался». Даже с учетом того, что часть материала выражалась метафорически или распределялась среди других персонажей, источников было так много, что данный фрагмент романа неминуемо должен был перенасытиться заимствованиями, — разве что источники были чрезвычайно близки друг другу. Но в таком случае этот любопытный факт тоже требует объяснения. И в самом деле, у всех приведенных фрагментов разных источников очень много общего, не исключая и эпизод из биографии писателя, — если только он соответствует действительности. Так или иначе, прямым или окольным путем, но все эти фрагменты произошли от общего корня — Евангелия. Именно с христианскими понятиями и образами связаны и Михайлов, и Мышкин, и Михаил, и Медардус, и Аксаков, и сын Достоевского Алексей. Изображение введения во храм имеет многообразных языческих и иудейских предшественников, уводящих в глубь веков, но Достоевский и его «источники» воспринимали этот образ преимущественно через призму Нового Завета.

Фигура Христа не только обуславливает сходство различных источников образа Алеши, но и формирует его. Так, Христос — единственный из прототипов Алеши, у кого он наследует физическое здоровье. Тот факт, что мать отдает Алешу «под покров богородице», его доброта, любовь к людям, внутренние колебания, нежелание судить ближнего, свобода от распространенных страхов и тревог, целомудренность и способность пробуждать в окружающих лучшие чувства — все это связано множеством нитей и напрямую с Библией, и с разнообразными промежуточными звеньями, которые вполне сознательно и зачастую ностальгически воссоздавали библейские образы солнечного света, материнских слез и объятий, благословения, Сретения, ликов святых, свечей, ладана и экстатических молитв.

Таким образом, необычайное богатство источников творчества Достоевского (а мое исследование далеко не исчерпывает их) становится возможным благодаря наличию общего корня, Библии, под влиянием которой складывались и мировоззрение, и чисто литературные вкусы писателя. Библия была хорошо знакома Достоевскому, так как он читал не только ее, но и произведения различных христианских писателей, присутствовал на литургии, слушал православные песнопения, — такие, например, как «Свет вечерний». Поэтому ясно, что он не просто сознательно или бессознательно применял в каждом отдельном случае тот или иной способ изменения и сохранения материала, а исходил из общего критерия, — как это было и с рассматриваемым в данной главе отрывком, посвященным Алеше. Достоевский собрал массу воспоминаний, которые подчас находили мелодраматическое выражение, но могли также сливаться друг с другом в различных комбинациях, в результате чего отпадала необходимость отбрасывать отдельные элементы заимствованных фрагментов, усиливать или ослаблять их метафоричность и изобретать нечто новое. При написании этого отрывка Достоевский, как и используемые им источники, ориентировался прежде всего на Библию. Было бы интересно проследить, как создавались другие отрывки, имевшие собственные источники. Если бы можно было восстановить эпизоды из жизни Достоевского с той же достоверностью, что и круг его

чтения, то мы, вероятно, установили бы, описывал ли он в самом деле только известные ему факты или все же кое-что придумывал, и действительно ли ему часто удавалось, как он утверждал, докопаться до истины, скрытой под наслоениями заимствованных фактов, подобно тому как ему удалось докопаться до истоков собственной жизни и, увязав их в единое целое с судьбами его сына, Аксакова, Михайлова и с образами Медардуса и Михаила, сфокусировать их в одной точке, которая в данном случае служила отправным пунктом его творческих исканий, — первой встрече людей с Христом во храме, сыгравшей столь важную роль в истории церкви и представлений о Боге, в истории всего человечества.

ВЗГЛЯДЫ ИВАНА КАРАМАЗОВА ОПРЕДЕЛЯЛИСЬ АВТОРСКОЙ ПОЗИЦИЕЙ

1. ИССЛЕДОВАТЕЛЯМИ НАЙДЕНО БОЛЬШОЕ КОЛИЧЕСТВО ИСТОЧНИКОВ ОБРАЗОВ ИВАНА КАРАМАЗОВА И ВЕЛИКОГО ИНКВИЗИТОРА

Историю создания образа Ивана Карамазова проследить не легче, чем происхождение образов его братьев. На примере Ивана, однако, лучше всего видно, с помощью каких приемов Достоевский строил текст с таким расчетом, чтобы наиболее эффективно внедрить в сознание читателей ту или иную идею. Сочиненная Иваном легенда о Великом инквизиторе — самый известный из связанных с ним элементов романа, и к нему же исследователям удалось найти наибольшее количество источников.

Достоевский слово «легенда» не употребляет, оно было запущено в оборот критиками. Сам Иван называет этот плод своей фантазии поэмой или даже «поэмкой», но никто из литературоведов не употребляет ни тот, ни другой термин. Такое удивительное единодушие исследователей не случайно и свидетельствует о том, что наша речь тоже подчиняется дарвиновскому закону отбора, в соответствии с которым выживают лишь наиболее приспособленные, подходящие слова. В нашем столетии слово «легенда» менее популярно, чем «миф», но в XIX веке оно было излюбленным термином Мопассана, Флобера, Гюго, Гофмана и многих других писате-

лей, чьим творчеством Достоевский восхищался и чьи творения он использовал. Этимология этого слова ясна — «нечто, предназначенное для чтения», определение же его должно указывать на те элементы или особенности текста, которые иначе могли бы ускользнуть от нашего внимания. Исходя из этого, легенду можно определить как относительно небольшое и простое по форме повествование, сложенное в давние времена, наделенное богатым символическим значением и составляющее часть культурно-исторического наследия определенной группы людей или определенной местности.

Колоритность и глубокий смысл этого сочинения Ивана, как и его родство с идеями определенных социальных кругов не требуют доказательств. Но установить его происхождение совсем не просто. Иван относит действие легенды к XVI веку и сравнивает ее с памятниками таких далеких от него культур, как средневековая Франция и допетровская Русь. К тому же и местом действия является Испания — часть Европы, наиболее удаленная от России в географическом и культурном отношении. Связь легенды с самим рассказчиком носит сложный характер. Мы знакомимся с ней в изложении Ивана, который ведет рассказ в основном от лица Великого инквизитора, а последний, в свою очередь, то и дело ссылается на дьявола. Момент создания легенды тоже несколько отодвинут в прошлое: «Знаешь, Алеша, ты не смейся, я когда-то сочинил поэму, с год назад». Вводные слова «ты не смейся» еще больше отчуждают Ивана от его произведения — он как бы смущенно извиняется за связь с ним и минуту спустя добавляет, что это «вещь нелепая» (ПСС, 14: 224). Подобная двойственность проявляется и в более широком плане, характеризуя все мировоззрение Ивана. Незадолго до этого он заявляет: «может быть, и я принимаю Бога», а еще через некоторое время, улыбнувшись, «совсем как маленький кроткий мальчик», говорит: «Братишка ты мой, не тебя я хочу развратить и сдвинуть с твоего устоя, я, может быть, себя хотел бы исцелить тобою» (ПСС, 14: 213, 215). Великий инквизитор и дьявол в легенде тоже придерживаются позиций, которые они занимали с давних времен: инквизитор — еще молодым человеком, дьявол — когда он искушал Христа.

Все эти виды и степени отчуждения передаются в романе разными способами. Иван привлекает наше внимание к «Собору Парижской богородицы» (1831), в котором немало деталей, напоминающих о сочиненной им легенде: совершение тайных обрядов, демонстрация «чудес», реакция толпы на неожиданное появление комедианта, арест Квазимодо, разговор с глазу на глаз между заключенным и судьей, упоминание Вавилонской башни как символа коллективного человеческого труда. Однако этими внешними деталями сходство романа Гюго с поэмой Ивана и ограничивается. Уже сам кардинал у Гюго являет собой полную противоположность Великому инквизитору:

«...он был человек добродушный, вел веселую жизнь. <...> ...охотнее подавал милостыню хорошеньким девушкам, нежели старухам, и за все это был любим простонародьем Парижа. Обычно он появлялся в сопровождении целого штата знатных епископов и аббатов, любезных, веселых, всегда согласных пошутить; и не раз почтенные прихожанки Сен-Жермен д'Озэр, проходя вечером мимо ярко освещенных окон Бурбонского дворца, возмущались, слыша, как те же самые голоса, которые только что служили вечерню, теперь под звон бокалов тянули «*Vibamus Paraliter*»*, вакхическую песню папы Бенедикта XII, прибавившего третью корону к тиаре. <...> Вдобавок ко всему кардинал Бурбонский был красавец-мужчина, в великолепной пурпурной мантии, которую он умел носить с большим изяществом, а это значило, что все женщины, иначе говоря, добрая половина залы, были на его стороне. Ведь несправедливо и бестактно ошибаться кардинала только за то, что он опоздал и этим задержал начало спектакля, когда он красавец-мужчина и с таким изяществом носит свою пурпурную мантию»¹.

Достоевский, описывая инквизитора, систематически противопоставляет этому портрету всё — лицо инквизитора и одежду, его спутников и всю деятельность в целом:

«Это девяностолетний почти старик, высокий и прямой, с иссохшим лицом, со впалыми глазами, но из которых еще светится, как огненная искорка, блеск. О, он не в великолеп-

* Будем пить, как папа (лат.).

ных кардинальских одеждах своих, в каких красовался вчера пред народом, когда сжигали врагов римской веры, — нет, в эту минуту он лишь в старой грубой монашеской своей рясе. За ним в известном расстоянии следуют мрачные помощники и рабы его и «священная» стража» (ПСС, 14: 227).

В данном случае расхождение с источником носит иной характер, нежели при описании облика Алеши, где автор стремился избавить его от тех черт, которые могли бы вызвать нападки русских антиклерикальных кругов. Здесь мы имеем дело с тем видом цитирования, к которому Достоевский прибегал очень часто и, по-видимому, с удовольствием. Он имел все основания полагать, что «Собор Парижской богородицы» знаком его читателям, как это предполагает и Иван в отношении Алеши, хотя едва знает его, — дело в том, что роман Гюго был составной частью культуры, на которой они выросли. Возможно, читатели Достоевского не помнили всех деталей облика кардинала у Гюго, но ирония в приведенном нами отрывке, где тривиальное самодовольство служителя церкви составляет резкий контраст с забитостью отверженных обществом бедняков, служила интертекстуальной антитезой и, проникая в роман Достоевского, подчеркивала аскетизм Великого инквизитора.

Кому именно из литературных прототипов обязан Великий инквизитор своим аскетизмом и мрачным пафосом, определить нетрудно. А. Долинин называет «Страшную месть» Гоголя, повлиявшую на «Братьев Карамазовых» через промежуточное звено — загадочного Мурина из «гофмановского» рассказа Достоевского «Хозяйка». Чарльз Пэсидж отмечает, что немало подобных примеров можно найти и у самого Гофмана. Вместе с тем, если согласиться, что портрет кардинала в толпе, нарисованный Гюго, действительно служит прообразом Великого инквизитора, то придется признать, что действие «закона сохранения» литературного материала, постулированного мною в предыдущей главе, ограничено, потому что в «Братьях Карамазовых» нет персонажа, который был бы так же импозантен, популярен, легкомыслен и непринужден в общении, как кардинал. Федор Павлович живет в атмосфере пьяного дебоша, а на свадьбе в Кане Галилейской царит беззаботное веселье, но в целом в романе До-

стоевского нет ничего похожего на образ кардинала из «Собора Парижской богоматери», чей светский лоск и обходительность привлекательны, хотя рассказчик недвусмысленно иронизирует по поводу несоответствия его манер средневековому идеалу самоотречения. Достоевский избегает открытой иронии, однако пышный антураж кардинала все же находит отражение в «Братьях Карамазовых». Автор романа с неодобрением описывает величественный вид инквизитора, но не набрасывается на него с избитыми антиклерикальными обличениями, а исподволь готовит более изощренную атаку на всю римско-католическую церковь. Хотя Великий инквизитор приносит свою юность и свое счастье в жертву делу, которому он служит, этот благородный поступок не делает его таким же популярным среди своих сограждан, каким является недостойный кардинал в романе Гюго. Достоевский сохраняет парадокс, но снова меняет его знак.

Как читатели Гюго разделяют его ироническое отношение к кардиналу, так и читатели Достоевского симпатизируют Великому инквизитору. Эта симпатия сродни тому чувству, какое вызывают привлекательные черты Ивана, создателя Великого инквизитора, но перенесена в плоскость возвышенных романтических идеалов. Из этих черт Ивана наиболее ярко выражены две: способность страстно и безгранично увлекаться, сохраняя вместе с тем иронический взгляд на себя самого, и столь же самоотверженная щедрость его натуры, готовность пожертвовать своим счастьем ради других. У Катерины Ивановны Иван цитирует Шиллера, чтобы выразить свои чувства к ней, а позже вспоминает героя шиллеровского «Отречения» (1784), возвращающего Вечности «билет на счастье», чтобы нагляднее объяснить Алеше, что он «не принимает мира божьего», если «купить вечную гармонию» в нем можно лишь ценой страдания невинных детей (ПСС, 14: 223, 15: 555). Александра Лингстад видит в этом цитировании прямое воздействие Шиллера, а Нина Перлина считает, что оно было опосредовано сочинениями Александра Герцена, Ивана Шидловского, старшего товарища и наставника юного Достоевского, вместе с которым он читал Шиллера и с воодушевлением описывал эти чтения в письмах к брату, а также Владимира Печерина, романтически

настроенного русского эмигранта, ставшего фанатичным католическим монахом и не раз подвергавшегося резкой критике со стороны Герцена². Тот факт, что Иван цитирует Шиллера, о ком в «Братьях Карамазовых» отзываются с оттенком иронии, окрашивает иронией и вторую из указанных привлекательных черт Ивана, заставляя нас в то же время вспомнить Великого инквизитора из шиллеровского «Дон Карлоса». Полемике Достоевского с радикализмом Ивана будет посвящена следующая глава, сейчас же представляется более интересным отметить, как это шиллеровское благородство проявляется в созданном Иваном Великом инквизиторе, когда он упрекает Христа за отказ превратить камень в хлеб:

«Ты обещал им хлеб небесный, но <...> может ли он сравниться в глазах слабого, вечно порочного и вечно неблагородного людского племени с земным? И если за тобою во имя хлеба небесного пойдут тысячи и десятки тысяч, то что станется с миллионами и с десятками тысяч миллионов существ, которые не в силах будут пренебречь хлебом земным для небесного? Иль тебе дороги лишь десятки тысяч великих и сильных, а остальные миллионы, многочисленные, как песок морской, слабых, но любящих тебя, должны лишь послужить материалом для великих и сильных? Нет, нам дороги и слабые. <...> ...мы скажем [им], что послушны тебе и господствуем во имя твое. Мы их обманем опять, ибо тебя мы уж не пустим к себе. В обмане этом и будет заключаться наше страдание, ибо мы должны будем лгать. <...>

Будет тысячи миллионов счастливых младенцев и сто тысяч страдальцев, взявших на себя проклятие познания добра и зла. Тихо умрут они, тихо угаснут во имя твое и за гробом обрящут лишь смерть. Но мы сохраним секрет и для их же счастья будем манить их наградой небесною и вечною. Ибо если б и было что на том свете, то уж, конечно, не для таких, как они. Говорят и пророчествуют, что ты придешь и вновь победишь, придешь со своими избранниками, со своими гордыми и могучими, но мы скажем, что они спасли лишь самих себя, а мы спасли всех. Говорят, что опозорена будет блудница, сидящая на звере и держащая в руках своих *тайну*, что взбунтуются вновь малосильные, что разорвут пор-

фиру ее и обнажат ее “гадкое” тело. Но я тогда встану и укажу тебе на тысячи миллионов счастливых младенцев, не знавших греха. И мы, взявшие грехи их для счастья их на себя, мы станем пред тобой и скажем: “Суди нас, если можешь и смеешь”. Знай, что я не боюсь тебя. Знай, что и я был в пустыне, что и я питался акридами и кореньями, что и я благословлял свободу, которую ты благословил людей, и я готовился стать в число избранников твоих, в число могучих и сильных с жаждой “восполнить число”. Но я очнулся и не захотел служить безумию» (ПСС, 14: 231, 236—237).

В этом отрывке Великий инквизитор доводит навеянный Шиллером мотив отречения от счастья до его логического конца и с готовностью принимает проклятие. Аналогичным образом он доводит до логического конца и сомнения Ивана, его двойственность. Иван говорит: я отвергаю мир божий, «хотя бы я был неправ». Великий инквизитор узнает Христа с первого взгляда и наблюдает, как тот совершает чудо воскрешения из мертвых, а впоследствии укоряет Христа за то, что в прошлом он не захотел спуститься с креста, чтобы продемонстрировать чудо неверующим. Великий инквизитор нисколько не сомневается в могуществе Иисуса, но отрицает, что он несет в мир добро, противопоставляя его могуществу то добро, которое творит сам, и дерзко предлагая Христу проклясть его за это. Если Иван не уверен, что он прав, то Великий инквизитор уверен, что он неправ: «мы должны будем лгать...». Это предельное интеллектуальное отчуждение человека от позиции, им же провозглашенной.

В творчестве Шиллера нет подобного расхождения между личностью человека и его взглядами. Тем более его нет в реально существующих легендах, житиях святых, которые подчеркивают важность христианской веры, несмотря на апелляцию к *advocatus diaboli* при вынесении решения во время канонизации. Более того, это отчуждение представляет собой элемент, намеренно добавленный Достоевским к довольно стандартной ситуации с участием двух собеседников — в данном случае Ивана с Алешей и Великого инквизитора с Христом. Как правило, двое беседуют за столом в небольшом помещении, и один из них пытается совратить другого с пути истинного, причем от исхода беседы зависит вся

дальнейшая жизнь искушаемого. Подобным образом в собственном кабинете подвергается искушению со стороны Мефистофеля Фауст; решающий выбор должны сделать и многие другие любимые герои Достоевского — Жан Вальжан, Растиньяк, Медардус, Мопра, — но их искусителям обычно не свойственна двусмысленная ирония. Возможно, из последних больше всего напоминают Великого инквизитора Мефистофель и Вотрен. Они устали жить в изоляции от людей, а в разговорах углубляются в такие материи, как вопрос о выборе между благом для всех или для избранных. Они же ближе всех других и к Ивану — тем, что сомневаются в собственной правоте, — но, в отличие от него, почти абсолютно аморальны.

2. СОМНЕНИЯ ИВАНА В СОБСТВЕННОЙ ПРАВОТЕ НАХОДЯТ ПАРАЛЛЕЛИ В СОЧИНЕНИЯХ ПЛАТОНА

Возможно, найти текст, где говорящий втайне надеялся бы, что его опровергнут, а затем подверг уничтожающей критике все распространенные убеждения своего времени, легче всего вне христианской традиции. В 1-й книге платоновского «Государства» Главкон и Адимант беседуют с Сократом в дружеском, хотя и ироничном тоне и разделяют его мнение о значительности обсуждаемой темы: «Или, по-твоему, это мелочь — попытаться определить такой предмет? Разве это не было бы руководством в жизни, следуя которому каждый из нас стал бы жить с наибольшей для себя целесообразностью?»³

Во 2-й книге Главкон, подобно Ивану, играет роль «адвоката дьявола»: «Мне хочется услышать похвалу ей [справедливости] — самой по себе. Думаю, что в особенности от тебя я могу узнать об этом, — вот почему я нарочно стану хвалить несправедливую жизнь, чтобы тем самым подсказать тебе, каким образом мне хотелось бы услышать от тебя порицание несправедливости и похвалу справедливости» (II 358d). Оба они с глубокой болью приводят длинный список ужасных страданий невинных, после чего отрекаются от своих слов.

Главкон говорит, что любой благонамеренный и справедливый человек может «подвергнуться бичеванию, пытке на дыбе, на него наложат оковы, выжгут ему глаза, а в конце концов, после всяческих мучений, его посадят на кол» (II 361e—362). Иван рассказывает, как турки очень «художественно» насаживают младенцев на штык, как их отдают на растерзание собакам, как «папенька» мучает своих деток, а «боженька» отворачивается от них.

В обоих фрагментах речи «адвокатов дьявола» настолько убедительны, что им трудно что-либо возразить; они снова и снова донимают собеседников тягостным вопросом: «Справедливо ли, чтобы невинные мучались, а их мучители благоденствовали?» При этом и Иван, и Главкон перечисляют лишь страдания, причиняемые людьми. Они не рисуют, подобно Вольтеру в «Кандиде», устрашающих картин землетрясения или «проказы лютой», какая свирепствует в «Книге Иова», — они говорят о том, как люди заставляют страдать невинных, и оба считают, что эти страдания не могут быть справедливым наказанием за какие-либо прошлые грехи и что никакое восстановление справедливости в будущем не может искупить их. Оба «адвоката дьявола» видят лишь два возможных объяснения царящей в мире несправедливости: либо высший принцип мироздания не подразумевает добра, либо добро не обладает абсолютной силой.

Сократ дополняет эту альтернативу еще одной гипотезой: «Значит, и бог, раз он благ, не может быть причиной всего вопреки утверждению большинства. Он причина лишь немногo для людей, а во многом он неповинен: ведь у нас гораздо меньше хорошего, чем плохого» (II 379c). Для Сократа тот простой и очевидный факт, что зло в мире преобладает, означает, по логике причинных связей, что Бог, являясь абсолютным благом, не может в то же время быть абсолютной первопричиной. Сократ делает этот пессимистический вывод на удивление бесстрастно. Иван же, следуя вольтеровской инверсии картины, нарисованной в Книге Бытия, выносит свое суждение не на основе причинности, а по аналогии: Бог ли создал человека или человек Бога, — и в том, и в другом случае создатель творил нечто аналогичное себе самому. «Хорош же твой Бог, — говорит он, — коль его

создал человек по образу своему и подобию» и, по принципу антитезы, добавляет, что «если дьявол не существует и, стало быть, создал его человек, то создал он его по своему образу и подобию» (ПСС, 14: 217—218). Логика в данном случае более прямолинейна и примитивна, чем у Сократа, и приводит Ивана к прямо противоположному заключению: Бог не является абсолютным добром.

Возможно, в древности подобное осознание заложенного в человеческой природе зла приводило к возникновению мифов об отцеубийстве среди богов, — по мнению Сократа, их следует забыть, «даже если это и правда»; Ивана же его пессимизм заставляет отвергнуть Бога, «хотя бы он был и неправ». При этом оба они, видя, что желаемое не совпадает с истинным, отказываются от истины.

Помимо конфликта между желаемым и истинным, пессимизм может выражаться и в непримиримом противоречии между двумя разновидностями желаемого: полезным и приятным. Противоречие такого рода проявляется в двух рассматриваемых нами диалогах в сходных ситуациях. Сократ говорит о том, как жители его государства сначала радостно приветствуют прибывшего к ним поэта, обладающего даром перевоплощения, а затем изгоняют его:

«...мы преклонимся перед ним как перед чем-то священным, удивительным и приятным, но скажем, что такого человека у нас в государстве не существует и что недозволено здесь таким становиться, да и отошлем его в другое государство, умастив ему голову благовониями и увенчав шерстяной повязкой, а сами удовольствуемся, по соображениям пользы, более суровым, хотя бы и менее приятным поэтом...» (III 398).

Иван описывает похожую сцену прибытия Христа в Севилью: «Народ плачет и целует землю, по которой идет он. Дети бросают пред ним цветы, поют и вопиют ему: “Осанна!” “Это он, это сам он..”». В легенде Ивана Великий инквизитор, страж человеческих душ, велит схватить Христа, говоря, что свобода, которую тот проповедует, заманчива, но ей нет места в Севилье. Свою беседу с Христом он завершает словами: «Ступай и не приходи более...».

И у Достоевского, и у Платона духовные пастыри чувствуют притягательную силу божественной фигуры, но счи-

тают, что массам, столь легко поддающимся соблазну, ее воздействие вредит. Они близки и по социальному положению: оба они — народные избранники. В «Государстве» это самый умелый и способный из воинов; он может воспарить в благодать высокой философии, или в определенных жизненных обстоятельствах, на которые Сократ, заботясь о благе государства, предусмотрительно указывает, он может стать тираном вроде Гига, имеющим возможность делать, что пожелает, узурпировать власть и во всем вести себя среди людей как равный богу. Точно так же и Великому инквизитору было суждено высокое предназначение; как он говорит Христу, он сам «готовился стать в число избранников,.. в число могучих и сильных», — но предпочел посвятить свою жизнь заботе о материальном благополучии большинства.

Таким образом, перед нами две фигуры, готовые пожертвовать и истиной, и счастьем ради того, чтобы разрешить противоречие между своим пессимистическим взглядом на человека и любовью к нему. Как говорит Великий инквизитор, «в обмане этом и будет заключаться наше страдание, ибо мы должны будем лгать», в то время как стражи Платона, живущие относительно скромно, должны внушать своим подопечным, что их особое положение в качестве граждан государства получено ими от земли, породившей их, для чего необходимо поверить некоему вымыслу, сочетающему в себе все те элементы, которые мы перечисляли выше как характерные особенности всякой легенды:

«[Вымыслу] вовсе не новому, а финикийскому: прежде это нередко случалось, как рассказывают поэты, и люди им верят, но в наше время этого не бывало, и не знаю, может ли быть, и, чтобы заставить этому верить, требуются очень убедительные доводы. <...> ...все то, в чем мы их воспитали и взрастили, представилось им во сне как пережитое, а на самом-то деле они тогда находились под землей и вылепливались и взращивались в ее недрах — как сами они, так и их оружие и различное изготовляемое для них снаряжение. Когда же они были совсем закончены, земля, будучи их матерью, произвела их на свет. Поэтому они должны и поныне заботиться о стране, в которой живут, как о матери и кормилице, и защищать ее, если кто на нее нападет, а к другим гражда-

нам относиться как к братьям, также порожденным землей.

<...> Хотя все члены государства братья (так скажем мы им, продолжая этот миф), но бог, вылепивший вас, в тех из вас, кто способен править, примешал при рождении золота, и поэтому они наиболее ценны, в помощников их — серебра, железа ж и меди — в земледельцев и разных ремесленников» (III 414c—415).

Сходство этого вымысла с легендой о Великом инквизиторе проявляется не столько в отдельных деталях, сколько в той функции, которую эти легенды выполняют в произведении, и в окружающей их атмосфере двусмысленности. Сократ называет свой вымысел финикийским и ложным, а Иван свою легенду — поэмой и «вещью нелепой». Между тем, Платону, как и многим мыслителям и общественным деятелям нашего времени, понятия нации и класса, лежащие в основе этой лжи, представляются краугольными камнями мироздания, а Иван, как и не меньшее число современных мыслителей и общественных деятелей, видит высший моральный долг человека в наставлении своих сограждан на путь истинный.

У нас не имеется данных, которые свидетельствовали бы о том, что Достоевский ориентировался на этот отрывок из Платона, когда сочинял легенду о Великом инквизиторе, — хотя, несомненно, он знал его. Выведенный мною «закон сохранения» в данном случае не соблюдается: многие элементы сократовского вымысла не находят соответствия в «Братьях Карамазовых». Поэтому можно сказать, что тут имеет место не литературное влияние, а скорее просто аналогия, обусловленная использованием определенной литературной формы — сокращением (или расширением) диалога до монолога и затем до мифа или легенды. Достоевский мог встретиться с подобным приемом в самых разных текстах. Нортроп Фрай придерживается мнения, что Платон пользовался этим приемом для перехода от опровержения позиции оппонентов и снятия сомнений к утверждению собственных взглядов. Вполне вероятно, что Платон заимствовал эту форму у Гомера, в пользу чего говорит хотя бы тот фрагмент «Илиады», где Феникс несколько неуверенно пытается убедить Ахилла блюсти свою репутацию и выполнить долг перед сво-

ими соратниками и отцом, а затем пересказывает древнюю легенду о Мелеагре. Аналогичный пример встречается и в «Одиссее», когда главный герой оказывается втянутым в спор с феакийцами и потом повествует им о своих легендарных странствиях, приведших его в подземное царство.

Независимо от того, какие литературные источники использовали Платон и Достоевский, оба они следовали подобной логике и применяли подобные методы при обсуждении вопросов, имевших первостепенное значение для них самих и для их воображаемых собеседников. Для Достоевского таким краеугольным камнем мироздания были законы, установленные Богом, для Платона — человеческие и государственные. В обоих приведенных выше фрагментах подчеркивается важность проповедуемых авторами идей; таким же убеждением проникнуты и письма Достоевского, как мы имели возможность видеть, анализируя процесс создания романа. Поэтому представляется вероятным, что текст Достоевского аналогичен по структуре платоновскому не столько в результате литературного воздействия (хотя философия Платона была, несомненно, знакома Достоевскому и в определенной степени близка ему), сколько потому, что каждый из них, посвятив значительную часть своего главного произведения непосредственному обсуждению проблемы добра и зла, использовал тождественные приемы, чтобы подчеркнуть важность обсуждаемой проблемы, которая у Платона носила политический характер с религиозным оттенком, а у Достоевского была по преимуществу религиозной с примесью политики.

3. ОСНОВНЫМ ИСТОЧНИКОМ ЛЕГЕНДЫ О ВЕЛИКОМ ИНКВИЗИТОРЕ БЫЛИ ВОЗЗРЕНИЯ РЕВОЛЮЦИОННЫХ ДЕМОКРАТОВ

Хотя при рассмотрении литературной формы легенды обращают на себя внимание прежде всего лежащие на поверхности функциональные особенности, связанные с творческими задачами писателя и несколько затеняющие роль лите-

ратурных влияний, тем не менее идеи, характеры и события выражены в этом сочинении Ивана достаточно ясно, чтобы стать предметом отдельного рассмотрения. Первым из наиболее важных событий в легенде является возвращение Христа на землю. Один известный исследователь высказал в 1920-е годы предположение, что этот сюжет заимствован Достоевским из «*Carmina Burana*», где явление Христа описывается с неменьшим антиклерикальным пафосом, чем в легенде о Великом инквизиторе⁴. Однако И. Лапшину не было известно, читал ли Достоевский «*Carmina Burana*», а само по себе использование этого эпизода еще ничего не доказывает. Эмиль Другар предложил другой, более вероятный источник — поэму «Христос в Ватикане», авторство которой приписывалось Виктору Гюго (чьи произведения всегда очень интересовали Достоевского), но затем выяснилось, что она принадлежит перу малоизвестного французского писателя эпохи Достоевского, Л.-П.-Ф. Кабанту (*Cabantous*)⁵. Различие между поэмами Кабанту и Ивана Карамазова, которое сразу бросается в глаза, — это способ, каким Христос покидает землю. У Кабанту он взмывает вверх, как ракета. Хотя столь блистательная победа над силой земного притяжения противоречит теории чудес старца Зосимы, она, тем не менее, находит себе место в романе Достоевского: Великий инквизитор упрекает Христа за то, что тот не поддался уговорам дьявола продемонстрировать эту чудесную способность людям. Но тут опять же трудно говорить со всей несомненностью о заимствовании, поскольку чудо то же самое, но с отрицательным знаком.

Исследователи называли и другие возможные источники различных элементов легенды. Так, Лапшин полагает, что ссылка на Вавилонскую башню могла быть заимствована из «Опытов» Монтеня (из «Апологии Раймунда Сабундского»), а троекратное искушение Христа дьяволом — из книги Штрауса «Жизнь Христа». Исследователь пишет, что Достоевский брал книгу Штрауса в библиотеке петрашевцев и обсуждал ее впоследствии с Владимиром Соловьевым. Что же касается знакомства Достоевского с «Раймундом Сабундским», то тут Лапшин не может представить убедительных доказательств; к тому же этот вопрос осложняется наличием общего перво-

источника — Библии. В комментариях к Полному собранию сочинений Достоевского в качестве источников предлагаются также сочинения Гёте, Гейне, Жан-Поля, «Возвращенный Рай» Мильтона и апокрифы Никодима, но механизм усвоения всего этого материала романом в принципе не отличается от тех, которые нами уже рассмотрены.

Собственные сочинения и записные тетради Достоевского сыграли при создании образа Ивана примерно ту же роль, что и в формировании облика двух его братьев, — в особенности это касается содержащихся в «Дневнике писателя» рассуждений об искушении Христа дьяволом и о Вавилонской башне. Иной способ трансформации материала применен в эпизоде, когда в монастыре обсуждают статью Ивана, предлагающую карать тяжкие преступления отлучением от церкви. Идея начать представление героя со статьи, в которой выражены его взгляды, уже была осуществлена Достоевским в «Преступлении и наказании». Раскольников выделяет из общей массы людей избранников, которым «всё дозволено», вплоть до убийства, — к таким самозванным избранникам писатель причислял, к примеру, Наполеона III и Писарева. Одна из наиболее значительных статей самого Достоевского, посвященная расколу среди нигилистов, свидетельствует, что ему была известна политическая и личностная подоплека этого конфликта. В статье, среди прочего, обсуждаются и нравственные аспекты индивидуалистического тезиса Писарева, согласно которому выдающиеся личности должны взять инициативу в свои руки и покончить с тормозящим общественное развитие прошлым, каким бы прекрасным оно им ни представлялось и как бы им ни было его жаль. Джозеф Франк убедительно демонстрирует связь этой статьи с идеями Раскольникова, подвигнувшими его на убийство⁶ и перекликающимися с высказываниями Ивана Карамазова и Смердякова. Раскольников утверждает, что элита, стоящая над законом, могла бы принести обществу большую пользу, однако всем строем своего романа Достоевский стремится опровергнуть это утверждение и доказать, что человек, совершивший тяжкое преступление, с такой же неизбежностью придет к раскаянию или к самоубийству, с какой серьезная болезнь заканчивается выздоровлением или смертью.

Подобно Мите, Иван перенимает некоторые черты Раскольникова — в частности, его эрудированность и интерес к радикальным политическим доктринам. Сам Иван никого не убивает, но созданный им Великий инквизитор ради укрепления своей власти над людьми умерщвляет многих, прикрываясь именем Бога, хотя и не признает его носителем добра. В черновиках романа статья Ивана содержала пространные рассуждения на тему слияния церкви и государства, но в окончательном варианте они переданы Великому инквизитору (ПСС, 15: 208—209). Иван-публицист, в противоположность Ивану-поэту (в том смысле, какой Достоевский вкладывал в это слово), высказывает взгляд, что прогресс человечества осуществляется благодаря особо одаренным людям. Достоевский-публицист связывал этот взгляд с идеями французского социализма и католицизма. Ни сам писатель, ни его герой фактически не претворяют эту идею в жизнь, но Великий инквизитор посвящает всего себя этой цели, веря, что ее достижение станет благом для миллионов. Раскольников на протяжении всего романа раскрывает свои мысли и чувства по поводу совершенного им убийства, что позволяет автору исследовать эту проблему с психологической стороны; убийства же, совершенные Великим инквизитором, раскрывают ее социальную и религиозную стороны, позволяя понять идеи Ивана, не высказываемые им вслух, но глубоко укоренившиеся в его душе (если можно говорить о том, что автор наделяет его душой), о которой иначе остается судить лишь по его действиям.

Изучение социально-политических аспектов этой темы вскрывает связь с основным источником образов Ивана и Великого инквизитора: взглядами русских общественных деятелей радикального направления, которых Достоевский знал лично и чьи произведения читал. Писатель придерживался мнения, что по мере того, как ряды русских революционных демократов XIX века возрастали в числе, сами они деградировали в нравственном и интеллектуальном отношении. В январском выпуске «Дневника писателя» за 1873 год он с добрым чувством вспоминает Герцена и Белинского, называя их «старыми людьми»:

«Герцен был <...> продукт нашего барства, gentilhomme russe

et citoyen du monde* <...> Герцен не эмигрировал, <...> нет, он так уж и родился эмигрантом. Они все, ему подобные, <...> отделяясь от народа, <...> естественно потеряли и бога. <...> Это был художник, мыслитель, блестящий писатель, чрезвычайно начитанный человек, остроумец, удивительный собеседник (говорил он даже лучше, чем писал), и великолепный рефлектёр. Рефлексия, способность сделать из самого глубокого своего чувства объект, поставить его перед собою, поклониться ему и сейчас же, пожалуй, и насмеяться над ним, была в нем развита в высшей степени. <...> Белинский, напротив, — Белинский был вовсе не gentilhomme... <...> Белинский был по преимуществу не рефлексивная личность, а именно беззаветно восторженная, всегда, во всю его жизнь. <...>

— Мне даже умилительно смотреть на него, — прервал вдруг свои яростные восклицания Белинский, обращаясь к своему другу и указывая на меня, — каждый-то раз, когда я вот так помяну Христа, у него все лицо изменяется, точно заплакать хочет... Да поверьте же, наивный вы человек, — набросился он опять на меня, — поверьте же, что ваш Христос, если бы родился в наше время, был бы самым незаметным и обыкновенным человеком... <...>

— Ну не-е-т! — подхватил друг Белинского. <...> — ...если бы теперь появился Христос, он бы примкнул к движению и стал во главе его...

— Ну да, ну да, — вдруг и с удивительною поспешностью согласился Белинский. — Он бы именно примкнул к социалистам и пошел за ними.

Эти двигатели человечества, к которым предназначалось примкнуть Христу, были тогда всё французы: прежде всего Жорж Занд, теперь совершенно забытый Кабет, Пьер Леру и Прудон, тогда еще только начинавший свою деятельность. Этих четырех, сколько припомню, всего более уважал тогда Белинский. Фурье уже далеко не так уважался. Об них толковалось у него по целым вечерам. Был тоже один немец, перед которым тогда он очень склонялся, — Фейербах. (Белинский, не могший всю жизнь научиться ни одному иностранному языку, произносил: Фиербах.) О Штраусе говорилось с благоговением.

* Русский дворянин и гражданин мира (франц.).

При такой теплой вере в свою идею это был, разумеется, самый счастливейший из людей. О, напрасно писали потом, что Белинский, если бы прожил дольше, примкнул бы к славянофильству. Никогда бы не кончил он славянофильством. Белинский, может быть, кончил бы эмиграцией...» (ПСС, 21: 10—12).

Этот отрывок проникнут противоречивыми чувствами, которые Достоевский испытывал к старым радикалам 40-х годов. С одной стороны, в нем ощущается ностальгия по юности, резко прерванной арестом и ссылкой, а также любовь и уважение к двум честным, заслуженным деятелям русской литературы и общественной мысли, а с другой — несомненная ирония по отношению к богатству и происхождению Герцена. Не случайно Достоевский употребляет одно и то же выражение «примкнул бы», говоря и о воскресшем Христе, и о самом Белинском, «проживи он дольше». В. Л. Комарович анализирует, как идеи и образы утопического социализма отражаются в сочинениях Достоевского⁷, в то время как А. Долинин прослеживает эволюцию отношения Достоевского к Белинскому, а Е. Дрыжакова — к Герцену⁸. А. Иванов высказывает мнение, что принципиальное неприятие Достоевским радикальных идей делает неубедительными утверждения о близости писателя к этим фигурам⁹.

О следующем поколении русских радикалов, разночинцах 60-х годов, Достоевский часто отзывался с уважением и, как убедительно демонстрирует Джозеф Франк, в значительной степени сходил с ним в оценке недостатков российской жизни и путей их искоренения. Однако даже в начале 1860-х, когда полемика в русской публицистике еще не стала столь ожесточенной и оскорбительной, в отношении Достоевского к этому поколению не было той теплоты, какая часто смягчала его идейные схватки с Герценом и Белинским¹⁰. Три крупнейших представителя плеяды «новых людей» — Добролюбов, Салтыков-Щедрин и Писарев — получили признание у Достоевского благодаря страстному тону и блестящему литературному стилю их публицистики. Книга Чернышевского «Что делать?» пользовалась, возможно, большим влиянием, но ее навязчивый прагматизм и крайне упрощенный взгляд на действительность вызывали у Достоевского

раздражение и неприязнь. Его собственные взгляды на художественное творчество с наибольшей полнотой изложены в статье «Г. — бов и вопрос об искусстве», представляющей собою тщательно продуманную атаку на литературно-критические работы Добролюбова. Здесь писатель, отдавая должное высокому интеллектуальному уровню критики Добролюбова, высмеивает его неспособность понять смысл искусства. В статье «Господин Щедрин, или Раскол в нигилистах» он также довольно язвительно комментирует полемику между Щедриным и Писаревым, расходясь во взглядах с ними обоими, — в основном, на концептуальном уровне.

И лишь по отношению к известным ему лично представителям третьего поколения русских радикалов антипатия Достоевского проявлялась в полную силу. После ареста Чернышевского и смерти Добролюбова и Писарева в демократической прессе образовалась брешь, которую заполнили фигуры меньшего масштаба, вроде Г. З. Елисеева и М. А. Антоновича. Достоевский считал их беспринципными и жадными дельцами, наживающими капитал на пропаганде идей оторвавшейся от народных корней интеллигенции. Елисеев, как достоверно установлено, послужил прототипом Ракитина и в таком качестве будет рассмотрен ниже; дух Антоновича в «Братьях Карамазовых» тоже витает, ибо, как писал Достоевский в одной из своих тетрадей, ему часто приходится чувствовать, что «то, что написал г-н Антонович, было слишком глупо даже для г-на Антоновича» (ПСС, 20: 199), и, как он высказывался в печати, «Г-н Антонович просит, чтобы “Время” его *научило*, и основывает свою просьбу на том, что он подписчик “Времени” и заплатил за журнал 16 рублей. Редакция сим уведомляет его, что она никак не брала, а равно не может взять на себя и впредь трудную обязанность научить *его*...» (ПСС, 20: 225). Н. К. Михайловский, более талантливый публицист, был настроен по отношению к Достоевскому не менее враждебно, на что последний отвечал взаимностью.

Внимание Достоевского привлекали и многие другие участники радикального движения — члены кружка Петрашевского и социалисты, чьи труды кружковцы читали, дворяне-декабристы, русские и западноевропейские идеалисты 40-х

годов, менее значительные фигуры 60-х и, наконец, идеологи терроризма типа Каракозова и Нечаева, чье появление Достоевский предсказывал и чья разрушительная деятельность была для него логическим завершением яростных баталлий «шестидесятников». Как публицист, Достоевский внимательно изучал теоретические работы русских радикалов третьего поколения, и в особенности отчеты о судебных процессах, в которых они фигурировали, что отражено в «Дневнике писателя». Но и для своего художественного творчества он почерпнул в этом чтении немало материала, используя его прежде всего в «Бесах». Действие «Братьев Карамазовых» отнесено ко времени покушения Каракозова на Александра II, которое традиционно рассматривается как конец периода гласности и перестройки 1860-х и рубеж между вторым и третьим поколениями революционных демократов. Сочинения Герцена, Смараглова, Вольтера и Шиллера еще стоят на почетном месте в книжных шкафах Скотопригоньевска, но все они, подобно Миусову, уже принадлежат прошлому. Действующие лица «Братьев Карамазовых» обсуждают этих авторов и даже цитируют их — как правильно, так и неправильно (этот аспект романа досконально изучен Н. Перлиной). Интеллектуальное напряжение создается в романе в значительной мере за счет борьбы благородного романтического радикализма Белинского и Герцена с его закономерным, по мнению Достоевского, следствием — вульгарным позитивизмом Елисеева и Антоновича.

Материалистической философией и политическим радикализмом проникнуты художественные произведения, мемуаристика и очерки многих одаренных авторов, которых принято собирательно называть «шестидесятниками». Печатались они, как правило, в «Современнике», и Достоевский относился к ним с большим уважением, чем к редакционной коллегии и рецензентам журнала. В его публицистике, и еще чаще в письмах встречаются имена Ф. М. Решетникова, А. И. Левитова, Николая Успенского и других писателей, затрагивавших в своем творчестве злободневные социальные вопросы. В целом, картина русской интеллектуальной жизни 1860-х годов предстает у Достоевского менее поляризованной, чем это порой может показаться. В мартовском вы-

пуске журнала «Время» за 1863 год он отвечает тем, кто обвинял его в якобы несправедливом отношении к изданиям, занимавшим крайне правую общественную позицию:

«...ведь это такое беспокойство, такая против нас ярость, что они ведь не спят по ночам от нас, а если спят, так я уверен, что видят нас каждую ночь во сне... <...> Да ведь мы пропитываем всех виршеплетов наших с их малыми детьми. А отчего, отчего это всё? А оттого, что у нас у одних, может быть, хватило настолько смелости, чтоб так резко высказать всю правду насчет бездарности, пошлости, лени и злокачественности этих прогрессистов. Вы скажете, что то же самое делает и Катков, и Скарятин, и Аскоченский. Нет, не то же самое. Те во имя мрака ратуют, а мы во имя света. Их не слушают, а нас послушают. И не говорите нам, что мы садимся между двух стульев. Вздор, это и есть дорога!» (ПСС, 20: 94).

Как будет показано ниже, именно представители радикального направления русской мысли обеспечили Достоевского тем материалом, который лег в основу воззрений Ивана и Великого инквизитора и определил авторское отношение к ним.

ИДЕЙНАЯ ПОЗИЦИЯ АВТОРА ФОРМИРОВАЛА МИРОВОЗЗРЕНИЕ КАК ПЕРСОНАЖЕЙ РОМАНА, ТАК И ЕГО ЧИТАТЕЛЕЙ

1. ЧИТАТЕЛИ РОМАНА РАСХОДЯТСЯ ВО МНЕНИЯХ ПО ПОВОДУ ОТНОШЕНИЯ ДОСТОЕВСКОГО К ИВАНУ КАРАМАЗОВУ И ВЕЛИКОМУ ИНКВИЗИТОРУ

Гражданская позиция и убеждения Достоевского вступали в сложные отношения с используемыми им источниками, и даже лучшим из литературоведческих умов, обращавшихся к его творчеству, случалось ошибаться в интерпретации этого взаимодействия — по крайней мере, их мнения порой настолько противоречат друг другу, что просто не могут быть верными все сразу. Я приведу два типичных высказывания относительно идей и взглядов Достоевского. Первое принадлежит Д. Г. Лоуренсу и опубликовано в качестве предисловия к отдельному изданию главы о Великом инквизиторе, переведенной на английский язык С. С. Котелянским:

«Если спросить, кто такой Великий инквизитор, то возможен только один ответ: это сам Иван. А Иван воплощает человеческий интеллект, который стремится во всем докопаться до истины, какой бы горькой она ни была. В этом смысле он, несомненно, типичный русский революционер-идеолог. И столь же несомненно, что это сам Достоевский, его рефлексирующее «Я», в отличие от «Я» эмоционального и творческого. Достоевский наполовину ненавидел Ивана.

И вместе с тем, Иван — наиболее значительная, центральная фигура из трех братьев. Темпераментный Дмитрий и боговдохновенный Алексей, по сути дела, лишь две другие стороны его личности.

Нет также никакого сомнения, что суждение, высказанное Великим инквизитором об Иисусе Христе — это суждение самого Достоевского. Грубо говоря, оно сводится к следующему: Иисус, ты неадекватен, люди должны поправить тебя. И Иисус молча соглашается с инквизитором, поцеловав его на прощание, — точно так же, как Алеша целует Ивана»¹.

Лоуренс не был знаком с теориями М. М. Бахтина о полифоническом романе, но он и так хорошо понимал, что герой может быть или не быть рупором авторских идей. Он приводит три факта, позволяющие, по его мнению, отождествлять Ивана и Великого инквизитора с Достоевским: значительность образа Ивана, его центральное положение в романе и поцелуй, который он получает в знак согласия. В дальнейшем я покажу, что прощальный поцелуй вовсе не означал согласия, а такие компетентные исследователи, как Виктор Террас, Нина Перлина и другие, проанализировав поведение Ивана в наиболее важных ситуациях, утверждают, что во всех этих случаях он проявляет себя как человек неопытный, заблудший, аморальный и непривлекательный. Но как бы ни оценивалась «истинная» значительность Ивана исследователями, им приходится считаться с тем впечатлением, которое производит Иван на множество читателей, в основном согласных с Лоуренсом.

Однако существует и противоположная, более убедительная точка зрения на намерения Достоевского. Лично я склонен согласиться и с тем, что позиция автора двойственна, и в особенности с тем, что Иван представляет собой тип русского революционера-идеолога, но во всем остальном я радикально расхожусь с Лоуренсом. Я основываюсь на письме Достоевского к издателю романа Николаю Любимову, написанном 10 мая 1879 г.:

«Эти убеждения [Ивана] есть именно то, что я признаю *синтезом* современного русского анархизма. Отрицание не Бога, а смысла его создания. Весь социализм вышел и начал с отрицания смысла исторической действительности и до-

шел до программы разрушения и анархизма. Основные анархисты были, во многих случаях, люди искренно убежденные. Мой герой берет тему, *по-моему*, неотразимую: бессмыслицу страдания детей, и выводит из нее абсурд всей исторической действительности. Не знаю, хорошо ли я выполнил, но знаю, что лицо моего героя в высочайшей степени реальное. (В “Бесах” было множество лиц, за которые меня укоряли как за фантастические, потом же, верите ли, они все оправдались действительностью, стало быть, верно были угаданы. <...>) Всё, что говорится моим героем в посланном Вам тексте, основано на действительности. Все анекдоты о детях случились, были, напечатаны в газетах, и я могу указать где, ничего не выдуманно мною. <...> Богохульство же моего героя будет торжественно опровергнуто в следующей (июньской) книге, для которой я работаю теперь со страхом, трепетом и благоговением, считая задачу мою (разбитие анархизма) гражданским подвигом. Пожелайте мне успеха, многоуважаемый Николай Алексеевич» (ПСС, 30/1: 63).

Утверждение самого Достоевского, безусловно, авторитетнее мнения Лоуренса, но порождает целый ряд вопросов. Начнем с главного. Столь принципиальное расхождение с Лоуренсом можно объяснить либо тем, что Достоевский был не вполне откровенен в письме к своему издателю, либо тем, что он не владел даром убеждения и не мог заставить читателей принять его позицию или хотя бы понять ее. Приведенный выше отрывок взят из «произведения», относящегося к «жанру», малоизученному, но освоенному многими мастерами европейской прозы: письмам с просьбой отодвинуть срок окончания работы над романом. Достоевский обсуждает вопрос о том, как совместить пропаганду авторских идей с верностью действительности. Четыре предложения отрывка из первых пяти затрагивают концепцию абсурдности бытия, столь популярную три поколения тому назад. В трех первых предложениях подчеркивается, что именно представление о мире как об абсурде порождает агрессивность, анархизм и социализм, а в пятом утверждается, что это представление порождено ощущением бессмысленности страдания детей. Четвертое же предложение, в котором говорится об искренности анархистов, выглядит как непонятное отклонение от темы. Используя та-

кие выражения, как «синтез современного русского анархизма», «весь социализм вышел и начал с...», «основные анархисты были, во многих случаях...», Достоевский фактически аттестует Ивана как наивысшее достижение реалистической эстетики того времени — литературный тип, воплощающий характерные черты определенной общественной группы.

После этого довольно самонадеянного заявления следует скромное замечание, «не знаю, хорошо ли я выполнил...», которое на первый взгляд противоречит высказанному в конце отрывка «страху и трепету» перед возможностью, что он слишком хорошо изобразил богохульство Ивана. Тут необходимо оговориться, что под словом «хорошо» я подразумеваю «убедительно, впечатляюще, сильно», а Достоевский употреблял его как синоним слов «типично, правдиво». Он даже предлагал критерий истинности типа — его способность предвосхищать действительность. Фраза в скобках, в которой писатель высказывает мнение, что персонажи «Бесов» соответствуют этому критерию, прерывает аргумент несколько иного рода, начинающийся с утверждения, что Иван — лицо «в высшей степени реальное» и заканчивающийся утверждением «ничего не выдуманно мною». Это явно противоречит тому, что говорится в скобках. Если в той фразе писатель с гордостью отмечает, что написанное им было *впоследствии* подтверждено самой жизнью, то согласно предыдущим и последующим предложениям, он основывался на фактах, существовавших *до* написания романа. Налицо реальный и отнюдь не случайный парадокс, но, при всей своей любви к парадоксам, в данном случае Достоевский просто высказывает уже упоминавшуюся нами банальную истину, что художник острее других воспринимает действительность и видит наиболее характерные детали, способные выкристаллизоваться в тип. Эта парадоксальная зависимость между исключительно острым видением, и даже предвидением, и фотографической точностью воспроизведения жизни объясняется верой писателя в реальность метонимии — то есть, в то, что части действительности могут представлять целое.

И лишь предъявив свидетельство своей прозорливости и столь важной для него верности источникам, Достоевский открывает нам свое намерение разгромить своего типичного

героя с его богохульством в пух и прах, и при этом трепещет и боится, что ему не удастся это сделать. Этот страх писателя возвращает нас к первому из аргументов Лоуренса, призванных доказать, что Иван служил рупором идей автора, а именно: Иван — самая значительная фигура из трех братьев. В принципе, этот аргумент можно даже усилить как в генетическом, так и в риторическом плане, отметив, во-первых, что писатель не мог бы создать значительный литературный характер, если бы хоть в какой-то степени не симпатизировал ему (подобный аргумент Лоуренс выдвигал, в частности, в отношении Толстого²), а во-вторых, что автор не стал бы вкладывать в уста столь привлекательного героя идеи, которые он стремится опровергнуть. Однако оба этих аргумента противоречат тому, что Достоевский писал в письме. Конечно, подобный эпистолярный жанр не обязан более строго придерживаться фактов, чем, скажем, тот же роман. Анти-анархистский пафос и приверженность методу типизации должны были прийтись по вкусу редактору «Русского вестника» Любимову и владельцу журнала Каткову. Ведь при всем том, что «Русский вестник» способствовал небывалому расцвету реалистического романа, он был насквозь консервативным органом. Не отрицая возможности того, что Достоевский стремился показать себя перед издателями с лучшей стороны, я все же усматриваю другие мотивы, побуждавшие его заявить о своей преданности реализму перед тем, как раскрывать свою идейную позицию.

И Лоуренс, и сам Достоевский считали, что образ Ивана уходит корнями в среду русских революционных демократов. Его идеи и его язык писатель мог почерпнуть хотя бы в книге Герцена «С того берега» или в письмах Белинского к Боткину и Гоголю. Эти источники позволяют очень легко опровергнуть приведенный выше аргумент, что Достоевский не мог бы создать значительного характера, если бы он не был ему близок. Дело в том, что такой писатель, как Лоуренс, отождествляет значительность характера со значительностью его идей, а идеи Ивана, как выясняется, в основном заимствованы у авторов радикального направления. Однако даже более важен тот факт, что Достоевский, как уже говорилось, высоко ценил Белинского, участвовал в кружке Пет-

рашевского и достаточно долго общался с Герценом и Бакуниным, чтобы почувствовать магнетическую силу этих фигур — даже вопреки недоверию к их доктринам. На допросе при аресте Достоевский заявил, что читал членам кружка письмо Белинского к Гоголю ради его литературных достоинств, а не идейного содержания. Понятно, что в тот момент он стремился найти хоть какое-нибудь оправдание своему поступку, однако Аполлон Майков в своих мемуарах высказывает мнение, что это, возможно, было правдой. В 70-е годы Достоевский мог не соглашаться с Белинским и Герценом, но они оставались для него образцами внутреннего благородства, проявлявшегося и в их речи, и в готовности к самопожертвованию, и в той искренности убеждений, упоминание которой в письме к Любимову выглядит на первый взгляд несколько не к месту. Возможно, именно уважение к этим источникам дает ответ на вполне логичный вопрос, почему герой наделен такой страстной натурой и выглядит так привлекательно, если автор намеревается развенчать его.

Этот анализ письма Любимову затрагивает проблему, приводящую некоторых исследователей к эпистемологическому отчаянию. Те письма и публицистические работы, на которые я ссылаюсь в этой книге для уяснения смысла «Братьев Карамазовых», необходимо интерпретировать исходя из тех же принципов, что и при интерпретации самого романа. В двух следующих разделах я обращаюсь не столько к речам, сколько к действиям. А поскольку действия эти по большей части тоже вербальные, то моя интерпретация их будет в теоретическом плане исходить из тех же посылок, что и чтение всякого текста, однако именно целенаправленность этих словесных действий должна отчасти сгладить противоречивость намерений Достоевского.

2. ИВАН АССОЦИИРУЕТСЯ У ДОСТОЕВСКОГО С ДЬЯВОЛОМ

Взяв этот тезис в качестве руководства к действию, мы получим возможность проверить, действительно ли Достоев-

ский испытывал «страх и трепет», приступая к портрету Ивана. Если достоинства Ивана — всего лишь побочный результат неукоснительного следования источникам, то в тексте должна обнаружиться попытка автора опровергнуть один из самых убедительных и красноречивых аргументов, какие только возможны в литературе, — сам Достоевский назвал этот аргумент неотразимым.

Критики писали о том, что Достоевский выразил свое отрицательное отношение к Ивану, заставив его вести себя недостойно в разговорах со Смердяковым и в зале суда, пережить кошмар помрачения рассудка и безответную любовь к Катерине Ивановне. Однако подобный аргумент годится для легенд, сказок или вестернов, которые по своей жанровой специфике запрограммированы на конечное торжество справедливости; но для романа XIX века это не так. В «Госпоже Бовари» один из самых презренных типов в мировой литературе, господин Оме, получает в конце концов награду, к которой стремился всю жизнь. «Идиот» завершается гибелью трех главных героев, чья вина отнюдь не равноценна. Дети, о страданиях которых говорится в «Братьях Карамазовых», уж тем более не заслуживают такой участи. В мире, существующем в творениях Достоевского, торжество справедливости неизмеримо сложнее, чем в сказке, и потому судьба, постигающая героя, не может служить показателем авторского отношения к нему.

Другой, более сложный способ опровергнуть позицию Ивана — показать не то, что с ним случается, а то, что он делает по своей воле и каким он является сам по себе. В. Террас, Н. Перлина и прочие утверждают, что речь Ивана чересчур напыщенна, а приводимые им цитаты слишком искажены, чтобы воспринимать его высказывания всерьез. Мне, однако, представляется, что количество читателей, способных обратить внимание на подобные мелкие недостатки, ничтожно даже сегодня, а в России эпохи Достоевского оно было микроскопическим. Едва уловимые нюансы, изысканные полунамекы и «мины замедленного действия» — это славные достижения литературы семнадцатого или двадцатого веков, поэтика же Достоевского была более элементарной и прямолинейной, хотя и ставила перед писателем не менее

трудные задачи. Если даже Достоевский и пользовался подобными средствами, чтобы дискредитировать Ивана, то они не играют в романе существенной роли.

Валентина Ветловская собрала достаточно улик, свидетельствующих о неблагоприятных помыслах и поступках Ивана, чтобы не оставить сомнений в серьезности намерения автора очернить своего героя³. Но ее исследование лишь усугубляет проблему, созданную самим романом. Ветловская показывает, что Достоевский прибегнул к старейшему приему классической риторики, *argumentum ad hominem*^{*}, но этот прием не срабатывает в случае Лоуренса и многих других вполне компетентных читателей. Остановимся на выдвинутом Ветловской тезисе, что Достоевский пытался снизить образ Ивана, уподобив его дьяволу.

Как только человечество стало говорить о грехе, оно тут же признало его притягательность, но подлинное зло, в отличие от греха, изображалось в средние века непривлекательным, а дьявол, его олицетворение, оказывался, как правило, существом неприятным, грязным, дурно пахнущим и злобным, — короче, во всех отношениях стоящим гораздо ниже человека. Именно таким должен был бы предстать дьявол и у Достоевского, если бы писатель хотел опорочить Ивана, показав, что он водит компанию с ним. Однако к середине XIX века в литературе сложился совершенно иной стереотип дьявола, и уже Мильтон, а еще более настойчиво Блейк, Байрон и Бодлер отзывались о тех или иных его свойствах не без одобрения. В изображении Великого инквизитора дьявол — не тупой и отталкивающий изверг, а «страшный и умный дух», само имя которого находится под запретом. Романтическое увлечение всем дьявольским ослабляло былую способность этого персонажа вызывать немедленную неприязнь, что, казалось бы, и требовалось Достоевскому. Дополнительным подтверждением всего сказанного может служить тот факт, что примерно в те же годы, когда в литературе появился Великий инквизитор, дьявол был прославлен на пяти языках Суинберном, Стриндбергом, Расписарди, Лотреамоном и Бакуниным⁴.

^{*} Апелляция к человеку, [к его чувствам, вместо объективного довода] (*лат.*).

Чтобы возместить утрату этого готового к употреблению пугала, которое ни для кого больше пугалом не являлось — кроме, разве что, любителей архаики вроде Гоголя — Достоевскому надо было выработать у своих читателей рефлекс презрения или отвращения к слову «дьявол». За исключением библейских демонов в «Бесах», а также нескольких экземпляров, с иронией описанных в «Дневнике писателя», дьявольское отродье редко встречается в произведениях Достоевского. Демонические фигуры вроде Мурина в «Хозяйке» не связаны с какими-либо сверхъестественными силами. Но в «Братьях Карамазовых» перед нами предстает целая толпа чертей. Они возникают уже в самом начале романа в речах Федора Павловича, приписывающего им собственную неукротимую эксцентричность:

«Ведь невозможно же, думаю, чтобы черти меня крючьями позабыли стащить к себе, когда я помру. Ну вот я и думаю: крючья? А откуда они у них? Из чего? Железные? Где же их куют? Фабрика, что ли, у них какая там есть? Ведь там в монастыре иноки, наверно, полагают, что в аде, например, есть потолок. А я вот готов поверить в ад, только чтобы без потолка; выходит оно как будто деликатнее, просвещеннее, по-лютерански то есть. <...> Ну, а коли нет потолка, стало быть, нет и крючьев. А коли нет крючьев, стало быть, и всё побоку, значит, опять невероятно: кто же меня тогда крючьями-то потащит, потому что если уж меня не потащат, то что ж тогда будет, где же правда на земле?» (ПСС, 14: 23).

С крючьями или без оных, черти Федора Павловича не могут стать ни величественными, ни привлекательными. И даже в тех случаях, когда дьяволу достается хоть сколько-нибудь значительная роль, самое большее, на что он может рассчитывать, когда на сцене Федор Карамазов, — это быть насмешником над людьми:

«— В последний раз и решительно: есть Бог или нет? <...>

— И в последний раз нет.

— Кто же смеется над людьми, Иван?

— Черт, должно быть, — усмехнулся Иван Федорович.

— А черт есть?

— Нет, и черта нет» (ПСС, 14: 124).

Подобное представление о насмехающемся черте и его

деловитых подручных снижает романтический образ «страшного и умного духа самоуничтожения и небытия», наставника Великого инквизитора. Иногда на первый план выступают адские муки, а участие чертей подразумевается — как, например, при ссылке на посещение богородицей ада; иногда — наоборот, как в случае с чертом, с которым сталкивается Ферапонт; бывает и так, что в тексте присутствуют и черти, и мучения — когда Ферапонт, Lise или даже Алеша изгоняют дьявола крестным знаменем. Ферапонт и Lise перенимают у дьявола склонность мучить людей. Ферапонт так описывает свою встречу с чертом:

«...смотрю — один за дверь от меня прячется, да матерой такой, аршина в полтора али больше росту, хвостище же толстый, бурый, длинный, да концом хвоста в щель дверную и попади, а я не будь глуп, дверь-то вдруг и прихлопнул, да хвост-то ему и зашешил. Как завизжит, начал биться, а я его крестным знаменем, да трижды, — и закрестил. Тут и подох, как паук давленный» (ПСС, 14: 153—154).

Ферапонт испытывает такое же наслаждение от зрелища предсмертной агонии черта, как и от изнуряющего поста, и его пропитанная злобой извращенная чувственность переносится в сознании читателей и на его жертву, так что позднее, когда Иван перечисляет страдания невинных детей, они чувствуют всю силу страсти, вложенной в его слова: «Я думаю, если дьявол не существует и, стало быть, создал его человек, то создал он его по своему образу и подобию». Достоевский переселил чертей к себе в роман по большей части из произведений древнерусской литературы, и их устарелый облик снижает их авторитет в глазах читательской массы, гордящейся своим современным мировоззрением западного образца. Родство этих чертей с дьяволом Великого инквизитора проявляется лишь в их имени.

Черт малосимпатичного типа, наиболее детально описанный в романе, ведет свое происхождение от другого корня и тесно связан с Иваном. Он является Ивану в его кошмаре в тот момент, когда Смердяков совершает самоубийство. Обратимся к следующему отрывку:

«Иван чувствовал, что нездоров, но из какой-то боязни вполне ясно сказать себе, что болен, отвернувшись от света,

старался уснуть. Сон его был тяжел и прерывист; он беспрестанно просыпался, беспокойно метался на постели и опять засыпал на минутку.

Проснувшись в который-то раз, Иван подумал, что больше не заснет. Он хотел встать. Голова была как свинцовая; в руках и ногах какая-то тупая боль. Через силу присел он на постели, упершись спиной в угол комнаты. Он сидел то безо всякой мысли, то в голове у него просыпалось смутное и затуманенное сознание, что ему плохо. Посидит, скажет: “а ведь плохо мне”, и опять бессмысленно уставится глазами в противоположный угол чулана. Вдруг ему показалось, будто там кто-то шевелится. Он — вглядываться. И точно, что-то, словно через силу, выползая из щели угла, неловко закопшилось и стало расти. То было какое-то подобие человека... <...> Иван зажмурил глаза, и когда вновь открыл их, нежити уже не было»⁵.

Явление заболевшему герою нечистой силы, отражающей его собственное душевное состояние, заимствовано из романа «Лихо» Д. В. Аверкиева (1836—1905) — писателя, который в 60-е годы сотрудничал в журналах «Время» и «Эпоха» и поддерживал отношения с Достоевским до самой его смерти. Приведенный отрывок был опубликован в пятом номере журнала «Огонек» за 1880 год, за пять месяцев до того, как в печати появилась глава «Братьев Карамазовых», содержащая беседу Ивана с чертом. Как мы уже знаем, Достоевский старался читать как можно больше современных журналов; он сделал для себя в записной книжке памятку просмотреть этот номер «Огонька». Явление черта Ивану описывается примерно так же, как и у Аверкиева. Нижеследующий отрывок из «Братьев Карамазовых» приведен с пропусками, но последовательность изложения сохранена:

«[Иван] сидел на диване и чувствовал головокружение. Он чувствовал, что болен и бессилён. Стало было засыпать, но в беспокойстве встал и прошелся по комнате, чтобы прогнать сон. Минутами мерещилось ему, что как будто он бредит. Но не болезнь занимала его всего более; усевшись опять, он начал изредка оглядываться кругом, как будто что-то высматривая. Так было несколько раз. Наконец взгляд его пристально направился в одну точку. <...> Он долго сидел на

своем месте, крепко подперев обеими руками голову и все-таки кося глазами на прежнюю точку, на стоявший у противоположной стены диван. Его, видимо, что-то там раздражало, какой-то предмет, беспокоило, мучило.

<...> Он знал, что нездоров, но ему с отвращением не хотелось быть больным в это время... <...> Итак, он сидел теперь, почти сознавая сам, что в бреду, <...> и упорно приглядывался к какому-то предмету у противоположной стены на диване. Там вдруг оказался сидящим некто...» (ПСС, 15: 70).

Оба отрывка описывают поочередно приступ болезни, беспокойный сон, слабость, боль и помрачение рассудка, которое у Достоевского названо бредом. Затем оба Ивана все более пристально всматриваются в угол комнаты, где появляется видение. В романе Аверкиева Иван выражает свое недоверие, закрывая глаза, и привидение исчезает. Галлюцинация Ивана Карамазова не покидает его до самого конца главы, хотя он тоже все время выражает свое недоверие. В целом, в «Братьях Карамазовых» эта сцена длится дольше, но, за исключением нежелания признать болезнь, все события следуют в том же порядке, что и у Аверкиева, как будто Достоевский использовал его отрывок в качестве каркаса для галлюцинации совсем иного рода. Черт у Достоевского лишен характерных особенностей того типичного средневекового дьявола, который появляется в романе Аверкиева и о котором в «Братьях Карамазовых» говорят Федор Павлович, Лизе, Ферапонт и Грушенька. Достоевскому нужен был не маленький презренный дьяволенок из средневековых легенд, а существо, внешне приближенное к Ивану и способное разбить его доводы и посрамить не только его представления о мире, но, главное, тот «страшный и умный дух самоуничтожения и небытия», которого Великий инквизитор, следуя романтической традиции, брал себе в союзники. И действительно, как сам Иван несколько раз повторяет в этом эпизоде, этот черт *и есть* Иван — даже в большей степени, чем выдуманный им Великий инквизитор, которого отождествляет с Иваном Лоуренс, — потому что в галлюцинациях сущность человека выражается полнее, чем в творчестве.

Опираясь на материал источников, Достоевский вместе с тем преследует собственные задачи, и именно поэтому спи-

сывает у Аверкиева почти без изменений сцену явления черта, а от него самого не оставляет практически ничего. Аверкиев писал исторический роман и, по всей вероятности, был не хуже Достоевского знаком с русским фольклором и переизданными в XIX веке житиями святых, где встречается немало демонических существ. Несомненно, идеи «Фауста» и произведений Э. Т. А. Гофмана были составной частью его образования, и он, вполне вероятно, был знаком с верой древних северных народов в личного духа, который является человеку перед смертью. По-видимому, чтение Гофмана подсказало ему, как и Фрейду, что ощущение присутствия сверхъестественных сил возникает отчасти как результат спонтанного возрождения давно забытых верований, имеющих двойственную природу. Однако и вся деятельность Аверкиева, и его стиль недвусмысленно указывают на другой, более важный источник сцены с чертом. На эту идею его вполне могли навести сочинения его старого товарища Достоевского — в первую очередь, эпизод в «Идиоте», где умирающему Ипполиту мерещится ужасное человекоподобное существо, а также первый визит Свидригайлова к находящемуся в бреду Раскольникову. При этом в романе не только Свидригайлова принимают за галлюцинацию, но и самому ему являются призраки трех убитых им людей — его жены, его слуги и маленькой девочки, над которой он надругался. В сочиненной Аверкиевым сцене с видением собрано все, что привлекало Достоевского в четырех его основных источниках — житиях святых и произведениях Гёте, Гофмана и его собственных.

Изображая, как Иван Карамазов, подобно Свидригайлову, в бреду пробирается в непогоду домой, навстречу своему последнему видению, Достоевский возвращается в своем последнем романе к схеме, уже опробованной в первом из них и описывающей решительную схватку рассудка с нравственным императивом. Подобно Свидригайлову и Раскольникову, Иван сознает свою вину — соучастие в убийстве, но наказание может понести лишь в случае добровольного признания. Как и этим предшественникам Ивана в творчестве Достоевского, ему является во сне его жертва — его отец, этот хитроумный и наглый провинциальный софист, насмеш-

ник и интриган, напоминающий герою знакомого ему черта и, к его ужасу, его самого. Одним словом, пригрезившееся Ивану Карамазову олицетворение зла отличалось от видения в романе Аверкиева по той причине, что использованные Аверкиевым источники больше соответствовали литературным вкусам и идеологическим задачам Достоевского, чем собственно сам текст Аверкиева.

Но наибольший интерес представляет не тот вопрос, почему Достоевского не устраивало привидение Аверкиева, а почему он так скрупулезно воспроизвел все детали этой сцены из заурядного романа, в то время как в его распоряжении имелось множество куда более достойных примеров. По сути дела, Достоевский прибегает здесь к тем же приемам, какие использовались для изображения презренного дьявола в средние века, и упрощает образ, воспринимающийся в современном ему идеологическом контексте неоднозначно. Возрождение более примитивного и предсказуемого дьявола никак нельзя считать новшеством Достоевского. По-видимому, писатель почерпнул эту идею из того же источника, откуда была взята и пошлая элегантность черта. Д. С. Лихачев подчеркивает, что средневековые черти были жестокими и грязными, а налет пошлости у них мог появиться только в век социальной неустойчивости и крушения старого порядка⁶. Это качество присуще по временам и Мефистофелю — в сценах с Мартой, например, — но в данном случае всё *deja lu'* восходит к более древнему источнику, который цитировался *in extenso*** и Гёте, и Достоевским — Книге Иова. Многие ученые полагают, что Книга Иова была написана во времена расцвета иудейской культуры — возможно, при царе Давиде, когда городские интеллектуалы любили, не меньше авторов пасторалей, рисовать в воображении фигуру Бога, чьи сыновья так же трепещут перед ним, как Адам в Книге Бытия. Один из этих сыновей был большим любителем пожить за чужой счет и к тому же искусителем; он подчинялся Богу, но при этом подверг сомнению добродетель Иова, спросив: «Разве даром богобоязнен Иов?», после чего предложил наслать на невинного такие напасти, ужаснее которых не было

** Уже читанное (*фр.*).

** Дословно; пространно (*лат.*).

ничего во всей мировой литературе — до выхода в свет романа «Братья Карамазовы», содержащего целый перечень детских страданий.

Письмо к Любимову объясняет, почему при создании портрета привидевшегося Ивану черта Достоевский решил обратиться за его обликом, а также и техникой упрощения образа, к Книге Иова, и показывает, как это решение вывело его, в свою очередь, на такие источники, как жития святых и исторический роман Аверкиева. Согласно этому письму, Иван исходит из представления о бессмысленности мира, а задача автора романа — оправдать отношение Бога к людям. Книга Иова представляет собой самую великую и, возможно, самую древнюю теодицею, известную Достоевскому. Она начинается с вопроса, который писатель назвал неразрешимым, вопроса о бессмысленности страдания невинных. Дети Иова умирают, и автор книги авторитетно заявляет о невинности Иова еще до того, как начинаются его злоключения. Виллад Савхейнин и его друзья отличаются не менее трезвым и просвещенным взглядом на вещи, чем Иван, и выражают позицию искусителя со всем свойственным тому времени красноречием. В Книге Иова — в том виде, в каком она дошла до нас (многие ученые полагают, что ее первые варианты заканчивались иначе) — эти тщательно подобранные доводы опровергаются не в результате появления новой информации или переосмысления старой, а благодаря явлению самого Бога людям. Безответственный стихоплет вроде Кабанту также может запустить своего Христа в эмпирии на глазах у изумленного нечестивого Папы, но нравственно-идеологическая позиция Достоевского не позволяла ему использовать подобные богоявления и богоисчезновения для доказательства существования Всевышнего. Лия Михайловна Розенблюм убедительно показала, что Достоевский не испытывал практически никакой тяги к мистицизму⁷. Как мы уже видели, в записных тетрадях он категорически отверг наличие какого бы то ни было мистицизма и у Алеши Карамазова. Позаимствовать богобоязненного сатану из Книги Иова писатель вполне мог, но заставлять звучать глас божий, чтобы посрамить дьявола и его приспешников, в антимистическую эпоху Достоевского да еще при его немистическом складе ума, было

уже чересчур, — хотя, как Достоевский писал Любимову, он считал своим долгом опровергнуть дьявольские инсинуации, несмотря на то, что они неопровержимы.

3. ДОСТОЕВСКИЙ ВЫДВИГАЕТ НЕСКОЛЬКО АРГУМЕНТОВ ПРОТИВ ПОЗИЦИИ ВЕЛИКОГО ИНКВИЗИТОРА

Возможно, из-за того, что некоторые из источников, использованных Достоевским, были чересчур экспрессивны, а с другими он расходился во взглядах на чудеса, писатель принял ряд риторических маневров, призванных обеспечить ту триумфальную победу над богохульством, которую он обещал Любимову. Один из этих маневров обезоруживал Великого инквизитора столь простым и самоочевидным способом, что его можно было даже не заметить.

Прежде чем излагать свою поэму Алеше, Иван Карамазов говорит, что она принадлежит к тому жанру, в котором принято «сводить на землю горние силы». Великий инквизитор, увидев, как Христос воскрешает маленькую девочку, спрашивает его: «Это ты? ты?» — и тут же запрещает ему отвечать. Иван замечает, что для его повествования даже неважно, Иисус ли это на самом деле или же старик инквизитор просто ошибся, а то и помутился разумом, — важно то, что у него появился повод высказаться. Как бы то ни было, он обращается к Христу как к личности, способной спасти или погубить человечество, преодолеть силу гравитации, превращать камни в хлеб, управлять земными царствами и обеспечивать спасение души избранных представителей человечества. Инквизитор полагает, что люди слишком слабы, чтобы соблюдать заповеди Христа, а, не соблюдая их, мучаются от сознания собственной вины и в результате не только вынуждены терпеть бесчисленные мучения в земной жизни, но и в будущем обречены на страдания:

«Великий пророк твой в видении и в иносказании говорит, что видел всех участников первого воскресения и что было их из каждого колена по двенадцати тысяч. <...> Но

вспомни, что их было всего только несколько тысяч, да и то богов, а остальные? И чем виноваты остальные слабые люди, что не могли вытерпеть того, что могучие?» (ПСС, 14: 234).

Силой своего авторитета, с помощью чудес и таинственных обрядов церковь инквизитора заставила народ подчиниться некоторым христианским законам и скрыла те из них, которые требуют героического самопожертвования, поскольку народ на него не способен. Великий инквизитор утверждает, что грешники, по неведению преступившие сокрытый церковью закон, не могут быть осуждены на вечные муки:

«Мы скажем им, что всякий грех будет искуплен, если сделан будет с нашего позволения... <...> Будет тысячи миллионов счастливых младенцев и сто тысяч страдальцев, взявших на себя проклятие познания добра и зла. Тихо умрут они, тихо угаснут во имя твое и за гробом обрящут лишь смерть. Но мы сохраним секрет и для их же счастья будем манить их наградой небесного и вечного. Ибо если б и было что на том свете, то уж, конечно, не для таких, как они. Говорят и пророчествуют, что ты придешь и вновь победишь, придешь со своими избранниками, со своими гордыми и могучими, но мы скажем, что они спасли самих себя, а мы спасли всех. <...> И мы, взявшие грехи их для счастья их на себя, мы станем пред тобой и скажем: “Суди нас, если можешь и смеешь”» (ПСС, 14: 234).

Эта беседа человека с Христом больше напоминает посредничество Христа в общении человека с Богом, нежели посредничество богородицы в общении человека с Христом в рассказанной Иваном средневековой легенде о посещении ада богородицей. Великий инквизитор сознательно принимает на себя кару, которой в противном случае божий суд неизбежно подверг бы все человечество. Он, без сомнения, великий грешник — и потому, что скрыл от людей правду Христа, и потому, что уничтожает людей на аутодафе. Инквизитор верит, что творит добро на земле, борясь с войнами, голодом и отчаянием людей, но его высший подвиг более романтичен, чем что-либо, приходившее на ум Писареву или Герцену: он приносит в жертву не только свою жизнь, но и спасение своей души ради того, чтобы оградить человечество от божьего проклятия.

Но Христос сводит этот благородный жест Великого инквизитора на нет очень простым ответным жестом: он ничего не отвечает инквизитору, а лишь целует его. Поцелуй вспыхивает в сердце Великого инквизитора с той же силой, с какой в романе пылают и прочие угодные Богу деяния, и вместо того, чтобы казнить Христа, как он намеревался, инквизитор изгоняет его. Но если Христос может целовать Великого инквизитора, который заключил его под стражу, утаил от народа его слово и убил сотни его учеников, то очевидно, что и все менее провинившиеся грешники могут надеяться на спасение души. Таким образом, Великий инквизитор оказывается не в состоянии пожертвовать своей бессмертной душой, потому что Христос по своей воле прощает его. Более того, его жертва теряет всякий смысл, так как людей в любом случае не ожидает неизбежное проклятие. Впоследствии старец Зосима открыто высказывает мысль Христа, выраженную в этом жесте, говоря, что проклятие человека — это всего лишь вечное сожаление о том, что он не сумел деятельно любить в земной жизни, которая дается лишь единожды за всю вечность. И этот один-единственный поцелуй Христа обесценивает всё самое бесспорное и самое привлекательное в подвиге Великого инквизитора. Он продолжает верить в исключительность своего подвига, но читатель видит, что он заблуждается и не понимает всей грандиозности дарованного Христом прощения. Инквизитор искренне убежден, что он верит во Всевышнего и Христа, но на самом деле он верит в некое существо, неспособное вырваться за пределы Евклидова пространства и проявить истинное милосердие. Явив пример высшего милосердия и отказавшись карать Великого инквизитора, Христос делает бессмысленным романтическое принятие вечного проклятия и собственным примером божественного прощения сводит на нет любые попытки посредничества между людьми и божественным правосудием.

Алеша Карамазов отзывается о позиции Великого инквизитора следующим образом: «Какие это грехи людей, взятые на себя? <...> Одно только разве безбожие, вот и весь секрет. Инквизитор твой не верует в Бога, вот и весь его секрет!» Алеша говорит это прежде, чем Иван успевает рассказать о поцелуе, а ответ Ивана поднимает те же вопросы, что и по-

целуй: «Хотя бы и так! Наконец-то ты догадался. И действительно так, действительно только в этом и весь секрет, но разве это не страдание...?» Иван соглашается с аргументом Алеши, развенчивающим Великого инквизитора, после чего приводит собственный аргумент, поцелуй Христа. Если в письме Любимову высказано искреннее намерение Достоевского, то подобная дискредитация Великого инквизитора вполне логична. С точки зрения Ивана, инквизитор, пожалуй, заслуживает лучшего. Но легенда включена в роман не для того лишь, чтобы дать Ивану возможность изложить свои взгляды. Противоречие между его личными качествами и заявленной им позицией придает психологическую убедительность тому, что он разрушает собственные аргументы, но его доброжелательность и чистосердечие настолько привлекательны, что Алеша, единственный из всех интерпретаторов легенды, понимая весь глубокий смысл и иронию, вложенные в поцелуй Христа, отвечает Ивану собственным поцелуем. Но если Достоевский стремился подорвать этим поцелуем авторитет Ивана в глазах читательской аудитории, то, значит, он ошибался в ней.

Идеологическую борьбу с аргументами Ивана продолжают беседы и поучения старца Зосимы, после чего автор излагает собственный взгляд на проблему зла, и делает это не менее красноречиво и по-своему не менее хитроумно, чем автор Книги Иова, призывающий Всевышнего на землю. Старец Зосима сомневается в реальности того ада, который предстает в фантазиях Федора Павловича, — с крючьями ли, или без крючьев. Он согласен с Великим инквизитором, что, пытаясь следовать заветам Христа, люди будут неизбежно испытывать чувство вины из-за своей неспособности сделать это, но он, можно сказать, поет осанну этому чувству вины. Фактически старец берет одну из доктрин тех самых материалистов, которых Достоевский пообещал разбить наголову, и использует ее как доказательство своей правоты. Я имею в виду концепцию всеобщей причинно-следственной связи, которая утверждает, что ни одно событие в мире не происходит без причины и не остается без последствия, и если бы мы изучили наш мир достаточно хорошо, то увидели бы, что он представляет собой неразрывное сплетение причин и следствий. Я уже говорил о

том, что Достоевский не принимал позитивистских теорий Менделеева, Клода Бернара и прочих ученых-материалистов его эпохи, обвиняя их в самоуверенности и вульгарно-упрошенном взгляде на мир. И теперь, со злорадным торжеством бойца, закаленного в интеллектуальных битвах 1860-х годов, он вкладывает их главнейший тезис в уста православного священника. Выше уже приводились слова старца Зосимы: «...Все как океан, все течет и соприкасается, в одном месте тронешь, в другом конце мира отдается» (ПСС, 14: 290). Эта всеобщая причинная связь является стержнем учения старца Зосимы о добре и зле. Он исходит из того, что каждому из нас случалось в жизни совершать недобрые поступки или не найти в себе сил совершить добрый. Если, заглянув себе в душу, мы будем вынуждены согласиться с этим и если мир действительно представляет собой неразрывное целое, то, значит, каждый из нас ответственен за гибель любой ласточки. На вопрос Ивана «Почему Бог допускает страдания невинных?» старец Зосима отвечает встречным вопросом: «А почему ты заставляешь страдать невинных?» В мире, где все детерминировано, все мы прямо или косвенно участвуем во всяком свершающемся зле. Поэтому старец Зосима и говорит, что каждый виновен во всем, что происходит, но сам он не пытается снять с себя вину, а радуется ей как проявлению своей связи со всем миром.

Короче говоря, в то время как в своем письме Достоевский не находит ответа на вопрос о страданиях невинных, в лице старца Зосимы он предлагает риторический ответ, своего рода *argumentum ad hominem*. Он не оправдывает эти страдания, но призывает собеседника разделить вину за них с Богом. Однако даже это не могло полностью удовлетворить Достоевского. Он применяет против Ивана еще один вид оружия — *reductio ad absurdum**, который, доводя аргументацию героя до ее логического конца, разоблачает и ее, и самого героя как несостоятельные. Достигается это путем введения в роман ряда действующих лиц, чье сходство с Иваном столь же очевидно, сколь очевидна, в отличие от него, их нелепость.

* доведение до абсурда (*лат.*).

4. РАКИТИН КАК ПАРОДИЯ НА ИВАНА

В романе есть несколько персонажей, которые явно напоминают Ивана своим характером, взглядами и даже высказываниями. Я уже писал о том, что двойники в произведениях Достоевского воплощают те черты прототипов героя, которыми автор не хотел его наделять, однако какое-то сознательное или бессознательное стремление сохранить материал источников в максимальном объеме заставляло его передать эти черты другим действующим лицам. В данном и следующем за ним разделах я покажу, как эта группа персонажей, связанных друг с другом генетически, помогла автору развенчать добродетели, проповедуемые Шиллером, Герценом и Белинским и проявившиеся в романе в привлекательных чертах Ивана и Великого инквизитора. В качестве примера я рассмотрю Ракитина и Колю Красоткина, хотя почти с тем же успехом можно было бы взять г-жу Хохлакову, Смердякова и некоторых других.

Семинарист-карьерист Ракитин, возможно, — самый неприятный тип из всех персонажей романа, но полностью его непривлекательная натура раскрывается только после главы о Великом инквизиторе. При первом появлении его в романе лишь его глаза и подчеркнутая смиренность могут вызвать некоторое недоверие к нему: «молодой паренек, лет двадцати двух на вид, в статском сюртуке, семинарист и будущий богослов, покровительствуемый почему-то монастырем и братиею. Он был довольно высокого роста, со свежим лицом, с широкими скулами, с умными и внимательными узенькими карими глазами. В лице выражалась совершенная почтительность, но приличная, без видимого заискивания» (ПСС, 14: 36). Повествователь намекает, что мысли Ракитина несколько расходятся с тем впечатлением, какое он хочет произвести, но по-настоящему читатель начинает узнавать его лишь тогда, когда он впервые открывает рот:

«— Поспешаешь к отцу игумену. Знаю: у того стол. С самого того времени, как архиерея с генералом Пахатовым принимал, помнишь, такого стола еще не было. Я там не буду, а ты ступай, соусы подавай. Скажи ты мне, Алексей, одно: что

сей сон значит? Я вот что хотел спросить.

— Какой сон?

— А вот земной-то поклон твоему братцу Дмитрию Федоровичу. Да еще как лбом-то стукнулся!

— Это ты про отца Зосиму?

— Да, про отца Зосиму.

— Лбом?

— А, непочтительно выразился! Ну, пусть непочтительно.

Итак, что же сей сон означает?

— Не знаю, Миша, что значит.

— Так я и знал, что он тебе это не объяснит. Мудреного тут, конечно, нет ничего, одни бы, кажись, всегдашние благоглупости. Но фокус был проделан нарочно. Вот теперь и заговорят все святоши в городе и по губернии разнесут: «Что, дескать, сей сон означает?» По-моему, старик действительно прозорлив: уголовщину пронюхал. Смердит у вас.

— Какую уголовщину?

Ракитину, видимо, хотелось что-то высказать.

— В вашей семейке она будет, эта уголовщина. Случится она между твоими братцами и твоим богатеньким батюшкой. Вот старец Зосима и стукнулся лбом на всякий будущий случай. Потом что случится: «Ах, ведь это старец святой предрек, напроорочествовал», — хотя какое бы в том пророчество, что он лбом стукнулся?» (ПСС, 14: 72—73).

Уже по этим первым речам любой из современников Достоевского признал бы в Ракитине определенный тип: студента-семинариста, смышленного, наблюдательного и практичного сына дьячка, чей бойкий язык и циничный взгляд на жизнь открывали ему, при посредстве журналов радикального направления, путь к прочному и влиятельному положению в обществе, а подчас и богатству. Неологизм «благоглупости» отсылает к Салтыкову-Щедрину, который ввел его в обиход⁸; Достоевский вкладывает его в уста человека значительно более примитивного, напоминающего, скорее, Добролюбова.

Поверхностная, легковесная логика, материалистический или вульгарно-социологический подход к религии, хорошая осведомленность в денежных и сексуальных вопросах, готовность во всех подозревать худшее, пристрастие к уничижи-

тельным прозвищам, к таким словам, как «вонять», «фыркать», «ревнитель» и к коротким рубленым фразам — все эти особенности были характерны для публицистики «Современника» и, после его закрытия, «Отечественных записок», а также для радикальных сатирических журналов. Одним словом, уже стиль приведенного выше диалога намекает на связь между образами Ракитина и Ивана, о которой в дальнейшем автор заявляет недвусмысленно. Оба они начинают свой жизненный путь в журналистике, но в то время как статьи Ивана отличаются простотой, искренностью и интеллектуальной глубиной, унаследованными от Белинского, писания Ракитина отражают дешевый полемический стиль публицистов 60-х годов, которых Достоевский считал живой пародией на Белинского.

Если в начале романа Ракитин предстает всего лишь как недобрый, духовно незрелый и крайне самодовольный любитель позлословить, то вскоре после главы о Великом инквизиторе в нем проглядывает злая пародия на Ивана. Встретившись с Алешей, подавленным несправедливой насмешкой судьбы в виде тлетворного духа, исходящего от трупа отца Зосимы, Ракитин выступает в двойной роли мучителя и искусителя, которую в романе играют также Иван, Великий инквизитор и дьявол, но, в отличие от них, Ракитину эта роль несколько не претит, а доставляет наслаждение:

«— Да неужель ты [в таком состоянии] только оттого, что твой старик провонял? Да неужели же ты верил серьезно, что он чудеса отмачивать начнет? <...> Фу черт, да этому тринадцатилетний школьник теперь не верит. А впрочем, черт... Так ты вот и рассердился теперь на бога-то своего, взбунтовался: чином, дескать, обошли, к празднику ордена не дали! Эх, вы!

<...> — Я против бога моего не бунтуюсь, я только “мира его не принимаю”...» (ПСС, 14: 308).

Тот факт, что Алеша цитирует слова Ивана, произнесенные им во время «бунта», делает параллель между ними несомненной. Иван терзал Алешу описанием жестоких сцен и подталкивал его к признанию необходимости отмщения, при всей его абсурдности. Инквизитор терзал Христа перечислением человеческих несчастий и бросил Христу вызов, пред-

лагая проклясть его, а дьявол, главный мучитель, искушал Христа в пустыне. Но мучения, которым подвергают других Иван, инквизитор и дьявол, призваны пробудить в них страдание, искушения также вызывают к самоотверженности, в то время как Ракитину подобные мотивы чужды. Он расстрawляет душевную рану Алеши и пытается соблазнить его едой, питьем и сексом — дешевыми материальными заменителями духовных ценностей, предлагаемых Великим инквизитором, дьяволом и русскими радикалами. Закрепив наметенную параллель с Иваном, Достоевский приступает к разоблачению Ракитина. Заставляя его отрицать то или иное положение, писатель тем самым утверждает его. Всего в двух фразах он показывает не только отношение людей к Ракитину, но и его мелкую, мстительную натуру: «Братец твой Ванечка изрек про меня единожды, что я «бездарный либеральный мешок». Ты же один разик тоже не утерпел и дал мне понять, что я «бесчестен»... Пусть! Посмотрю-ка я теперь на вашу даровитость и честность...» (ПСС, 14: 309). Битва с Ракитиным продолжается в следующей главе, где мы узнаем, что он привел Алешу к Грушеньке не просто по собственной прихоти, а потому, что она обещала ему за это двадцать пять рублей. Тут уже проглядывает аналогия с Иудой, и в дальнейшем мы убеждаемся, что автор систематически искажает библейский образ Иуды, изменяя его в совершенно определенную сторону. Алеша и Ракитин едят вместе, но не пищу, полагающуюся на религиозном празднестве, а закуску, которая нарушает установленную монастырем диету. Как и Христос, Алеша видит предательские умыслы своего соотрапезника и побуждает его осуществить их. Однако цель Ракитина — не распятие Алеши, а совращение его, и он, в отличие от Иуды, ее не достигает. Даже обещанная Ракитину награда способствует снижению библейского образа, и Ракитин получает вместо тридцати двадцать пять «сребреников». Подобное «обесценивание» наблюдается и в других эпизодах романа — например, когда Смердяков, убив отца и готовясь к самоубийству, возвращает тридцать сторублевок, ради которых он совершил преступление.

Эти «денежные» детали, возможно, основываются на жизненном факте. Незадолго до этого Достоевский получил пись-

мо от родственника, который просил в долг тридцать рублей серебром, что тогда представляло гораздо большую ценность, чем та же сумма бумажными ассигнациями. Родственник (которого Достоевский недолюбливал) отправил свое письмо за пять месяцев до того, как в «Русском вестнике» была опубликована седьмая книга романа, «Алеша». Напрашивается следующая цепочка ассоциаций. Тридцать серебряных рублей, посланных нелюбимому родственнику, навели писателя на мысль о тридцати сребрениках Иуды. Эта литературная ассоциация пробудила у него неприятное ощущение, которое, в свою очередь, заставило вспомнить о другом раздражителе, вызывающем аналогичное чувство, — русских журналистах-радикалах. Весь этот комплекс — радикалы, родственники, Иуда и неприятное ощущение, служившие, соответственно, стимулами идеологического, личного, литературного и эмоционального характера, подсказали Достоевскому стилистический прием, позволявший ему использовать очень хорошо известную всем фигуру Иуды для того, чтобы вызвать у читателя неприязнь по отношению к Ракитину. Разумеется, в подобном использовании образа Иуды не было ничего оригинального. Этот образ встречается в русской литературе начиная с книг Аввакума, написанных в XVII веке, а наиболее ярким примером из эпохи Достоевского является едкая карикатура, созданная Салтыковым-Щедриным, — Иудушка Головлев. Однако именно письмо от родственника, по-видимому, послужило той отправной точкой, вокруг которой стали группироваться все прочие библейские, политические и литературно-публицистические источники.

Открывшаяся перед Ракитиным перспектива журналистской карьеры перерастает у него в далеко идущие планы жениться на богатой дурочке и заработать в качестве журналиста-радикала достаточно денег, чтобы приобрести каменный дом на Литейном проспекте в Петербурге. Когда в зале суда он занимает место для свидетелей, ему задают вопрос: «Вы, конечно, тот самый и есть господин Ракитин, которого брошюру, изданную епархиальным начальством, «Житие в бозе почившего старца отца Зосимы», полную глубоких и религиозных мыслей, с превосходным и благочестивым посвящением преосвященному, я недавно прочел с таким удоволь-

ствием? <...> Покровительством преосвященного ваша полезнейшая брошюра разошлась и доставила относительную пользу...» (ПСС, 15: 100). Ракитин, опасаясь, что брошюра повредит его репутации в радикальных кругах, растерянно отвечает, что он не рассчитывал на ее публикацию. На этом вопрос о брошюре закрывается.

Уже отмечалось, что современные Достоевскому читатели должны были воспринять эту ситуацию как вполне правдоподобную, — во-первых, потому, что многие русские революционные демократы вышли из семинаристов, так как духовная семинария была одним из тех немногих мест, где они могли получить бесплатное образование, а заведенные в семинариях порядки часто вызывали у них возмущение, а во-вторых, потому, что один из радикальных журналистов, Г. З. Елисеев, и в самом деле сколотил большое состояние и приобрел каменный дом на Литейном⁹. Первая книга Елисеева называлась «Жизнеописание святителей Григория, Германа и Варсонофия казанских и свияжских». Книге предшествовало следующее посвящение:

«Высокопреосвященнейший Владыко, Милостивейший Отец и Архипастыр! С Вашего архипастырского благословения я начал труд сей; при Вашем постоянном внимании продолжал его. Вам и приношу сию *малую лепту моего делания*. Высокопреосвященнейший Владыко! Примите со свойственным Вам снисхождением мое скудное приношение, да Вашим снисхождением ободрится к большим трудам недостойнство трудящегося. Вашего Высокопреосвященства, Милостивейшего Отца и Архипастыря нижайший послушник, казанской Духовной Академии бакалавр Григорий Елисеев»¹⁰.

Поскольку столь крупный писатель, как Лесков, уже привлекал внимание публики к этому посвящению в своей повести «Загадочный человек», Достоевский мог рассчитывать на то, что читатели поймут его намек. Ясно, однако, что ссылка на низкопоклонство Елисеева нужна была не только для того, чтобы разоблачить Ракитина. Для достижения этой цели было бы гораздо эффективнее привести сам текст посвящения Елисеева, а не ограничиться намеком. Достоевский, по-видимому, использовал пример с Елисеевым как готовый

материал, позволявший ему связать свой вымысел с реальной жизнью и заручиться доверием читателей даже в отношении тех фактов, которые он собирался изложить впоследствии. Писатель вставил в роман эту деталь и потому, что она была взята из действительности, и потому, что она была ему нужна для характеристики Ракина. Он ограничился намеком, поскольку роман и так был перегружен подробностями судебного процесса и мог не вынести избыточного материала. Таким образом, в данном случае использование источника свелось к краткой ссылке, представляющей Ракина как карикатуру на русского радикала, противопоставленную портрету Ивана, который воплощает лучшие черты революционных демократов.

Чтобы подчеркнуть пародийно-карикатурные черты Ракина, Достоевский проводит ассоциацию с пародиями известного поэта-сатирика того времени Дмитрия Минаева. Стихотворение Ракина о ножке г-жи Хохлаковой напоминало читателям о стихах Минаева, посвященных провинциальным дамам, но если Минаев при этом вскрывал бессцельность их существования, то для Ракина г-жа Хохлакова была просто поводом поупражняться в стихоплетстве. Однако эта насмешка, как указывает Дороватовская-Любимова, становится обоюдоострой. В силу того, что намек на пародии Минаева был понятен современникам Достоевского, он тем самым уподоблял Минаева Ракину. А поскольку Ракин уже был связан в читательском сознании с Иваном, то карьеризм первого из них выглядел как пародия на независимость и честолюбивые устремления последнего.

Как и всякий уважающий себя радикально мыслящий молодой человек той эпохи (в том числе и Иван, назвавший одну из своих статей «Геологический переворот»), Ракин причислял себя к почитателям естественных наук, и в особенности теоретических трудов, претендовавших на исчерпывающее истолкование всего мироустройства. Вот как звучит одна из подхваченных Ракиным теорий в пересказе Мити Карамазова:

«Вообрази себе: это там, в нервах, в голове, то есть там в мозгу эти нервы (ну черт их возьми!)... есть такие этикие хвостики, у нервов этих хвостики, ну, и как только они там

задрожат... то есть видишь, я посмотрю на что-нибудь глазами, вот так, и они задрожат, хвостики-то... а как задрожат, то и является образ, и не сейчас является, а там какое-то мгновение, секунда такая пройдет, и является такой будто бы момент, то есть не момент, — черт его дери момент, — а образ, то есть предмет, али происшествие, ну там черт дери — вот почему я и созерцаю, а потом мыслю... потому что хвостики...» (ПСС, 15: 28).

С присущей ему обстоятельностью Достоевский снабдил этот отрывок ссылкой на Клода Бернара, французского невролога, материалиста и сциентиста, ставшего подлинным символом новаторской науки после выхода книги Чернышевского «Что делать?», которую Достоевский пародировал еще за пятнадцать лет до этого. Вполне вероятно, что научные воззрения Ракитина в изложении Мити очень точно отражали статьи по физиологии и неврологии, печатавшиеся в журналах того времени, за исключением одной детали: журнальные статьи могли быть педантичными, поверхностными и самонадеянными, но они не были бестолковыми. Оппоненты Достоевского, особенно в научных кругах, были, как правило, людьми неглупыми, и писатель понимал это.

Если попытаться найти литературный источник того сарказма, с которым Митя излагает взгляды Ракитина, то, скорее всего, это будет переписка Достоевского, ибо среди его корреспондентов встречались люди самых разных убеждений и разного интеллектуального уровня. В качестве примера можно привести письмо, полученное Достоевским в конце декабря 1876 г. от некоего харьковского предпринимателя по фамилии Баллин. Он представляется писателю как торговец швейными машинками, тканями, протезами, письменными принадлежностями, обучающими играми, весами и дезинфектантами. Согласно С. В. Белову, все эти занятия Баллина служили лишь прикрытием для его подпольной типографии. Достоевский не мог знать, насколько активно участвует его корреспондент в революционном движении, но не мог и не почувствовать в письме всей мощи его стихийного материализма. Письмо начинается с похвалы в адрес рассказа Достоевского «Кроткая», после чего Баллин признается, что прочел лишь первую его часть и добавляет: «... всего не перечи-

таешь». Между тем своеобразие этого рассказа Достоевского заключается в том, что вся его суть раскрывается лишь на последних страницах, в заключительном прозрении героя, без которого рассказ приобретает совершенно иной смысл. Естественно, эта «похвала» не могла вызвать у Достоевского ничего, кроме раздражения. В письме же за этим следуют откровения Баллина по проблемам человеческого сознания:

«Насчет спиритизма. Я вновь убежден в реальности идеи. Мысль, чувство я не могу себе представить иначе как агрегатом организованных молекул, рождающимися в нашем мозгу вследствие внешних влияний, а эти внешние влияния я себе представляю внешним выражением жизни окружающего нас. Я не могу себе представить индивид иначе, как по-человечески, и потому признаю за индивид такое существо как земной шар и солнце. Под сознанием я разумею такое сложное взаимодействие частей индивидуализированного вещества <...> в разных местах и в различные времена. <...> мне кажется неоспоримым, что сознание развивается пропорционально кооперации массы. Отсюда <...> заключение, что сознание солнца, например, должно в миллион раз превышать человеческое сознание, тем более что индивидуальная психическая активность находится в определенных отношениях к величине поверхности индивида, а поверхность солнца тоже очень велика. Само собой, что, выражаясь “сознание солнца”, я имею в виду что-то совершенно для меня непонятное, а не увеличенное сознание»¹¹.

Этот маловразумительный набор напыщенных ходульных фраз, преисполненный самодовольства и проникнутый вульгарно-материалистическими представлениями, был готовой пародией на воззрения радикалов и стиль их статей и, очевидно, явился одним из тех зерен, из которых вырос образ Ракитина.

С точки зрения Достоевского, Ракитин соотносится с Иваном точно так же, как Елисейев, Минаев и Баллин соотносятся с Герценом и Белинским. Но если эти два великих человека послужили в какой-то степени прототипами Ивана, то их жадные, недалекие и злобные эпигоны стали источником создания ряда второстепенных персонажей.

4. КОЛЯ КРАСОТКИН КАК ПАРОДИЯ НА ИВАНА И ВЕЛИКОГО ИНКВИЗИТОРА

Самая удачная пародия на Ивана Карамазова и одновременно на его Великого инквизитора — это Коля Красоткин, тринадцатилетний школьник, который держит в страхе свою мать, учителей и одноклассников. Подобно Ивану, Коля умен и беспрерывно «мучает себя совестью», а широта круга его чтения, включающего таких авторов, как Вольтер, изумляет окружающих. Но его ум — это ум развитого не по годам школьника, за измышлениями которого очень забавно следить; у него возникают порой смущающие его сомнения относительно того, как он выглядит в глазах окружающих и быстро ли соображает, но в правоте своих утверждений он не сомневается. Коля цитирует «Кандида», прочитав его в облегченном школьном издании, но почти ничего в нем не поняв.

В 3-й главе пятой книги при встрече с Алешей Иван говорит ему, что страстно желал его увидеть: «...я хочу с тобой познакомиться раз навсегда и тебя с собой познакомить. <...> ...я тебя научился уважать: твердо, дескать, стоит человек. <...> Я таких твердых люблю, на чем бы они там ни стояли, и будь они такие маленькие мальчуганы, как ты». Искренняя симпатия к брату побеждает в Иване снисходительное отношение к нему, и Алеша отвечает ему в том же духе: «...ты такой же точно молодой человек, как и все остальные двадцатитрехлетние молодые люди, такой же молодой, молоденький, свежий и славный мальчик, ну желторотый, наконец, мальчик! Что, не очень тебя обидел?» (ПСС, 14: 209).

Когда в 4-й главе 10-й книги Коля зовет Алешу к умирающему Илюше, то выясняется, что ему тоже «давно уже хотелось встретиться» с ним (ПСС, 14: 478). Позже Коля говорит: «Я рад, однако, что узнал вас, Карамазов. Я давно хотел вас узнать. <...> Я давно научился уважать в вас редкое существо. <...> Я слышал, вы мистик и были в монастыре. Я знаю, что вы мистик, но... это меня не остановило. Прикосновение к действительности вас излечит...» (ПСС, 14: 499). Коля в этой сцене служит идеальным примером тех «русских

мальчиков», к которым Иван относил себя с Алешей. Он мальчик не в метафорическом смысле, а во вполне реальном, и с его подростковой точки зрения подобная снисходительность — именно то, что требуется в данном случае. В то же время он испытывает такую же искреннюю симпатию и уважение к Алеше, как и Иван, и эти чувства берут в нем верх над смущающей его самого покровительственной позой. Когда Иван называет себя незрелым молодым человеком, это воспринимается как показатель развитого самосознания, но наглядный пример этой незрелости в лице Коли Красоткина показывает, что в действительности стоит за словами Ивана и заставляет читателя по-иному взглянуть на него.

Странное впечатление оставляет поначалу история с гусем, иллюстрирующая мальчишескую жестокость и рассказанная Колей длинно и довольно бессвязно (ПСС, 14: 495—496). Он озадачивает глупого деревенского парня вопросом, может ли его телега перерезать колесом шею гуся, клюющего из-под нее овес, а затем дает ему знак тронуть телегу, и колесо отрезает гуся голову. «Это ты нарочно!» — кричат стоящие поблизости мужики. — «Нет, не нарочно», — отвечает Коля, а глупый парень говорит: «Это не я, это он меня наустил». Ответная реплика Коли преисполнена сознания собственного интеллектуального превосходства: «...я отнюдь не учил, я только выразил основную мысль и говорил лишь в проекте». Эта история кажется неоправданно затянутой, пока мы не доходим до того момента, где описывается, как Иван переживает мучительную внутреннюю борьбу, не желая признать, что это его идеи подсказали Смердякову мысль об убийстве, а также до того эпизода, где Смердяков подучивает маленького Илюшу бросить собаке кусок хлеба с булавкой. Оба этих акта жестокости, совершенные по наущению других, заставляют читателя осознать роль, сыгранную Иваном в убийстве, и отбросить предположение, что его слова были просто неправильно истолкованы Смердяковым.

Все поведение Коли Красоткина профанирует идеи, высказываемые не только Великим инквизитором и взятым им в союзники дьяволом, но и самим Иваном. Коля учит Жучку «умирать» и «воскресать» по команде и инсценирует перед Илюшей некое подобие божественного чуда. Он окружает

таинственностью вопрос, кто основал Трою, и поднимает на смех того из мальчиков, кто знает это. Он совершает поступок, представляющий собой нечто вроде современного детского эквивалента второго искушения Христа в пустыне: ложится между рельсами перед приближающимся поездом. С другими школьниками, эквивалентом всего человечества, о котором печется Великий инквизитор, Коля держится авторитетно, воздействуя на них силой или обманом ради их блага. Великий инквизитор говорит:

«О, мы убедим их наконец не гордиться, <...> докажем им, что они слабосильны, что они только жалкие дети, но что детское счастье слаще всякого. Они станут робки и станут смотреть на нас и прижиматься к нам в страхе, как птенцы к наседке. Они будут дивиться и ужасаться на нас... <...> Да, мы заставим их работать, но в свободные от труда часы мы устроим им жизнь как детскую игру <...> а нас они будут обожать, как благодетелей...» (ПСС, 14: 236).

Коля частично реализует эту метафору на практике, организуя детские игры по своему сценарию и добиваясь, чтобы дети подчинялись ему, «как Богу». В его собственных глазах это выглядит так:

«Да и вообще [я] люблю детвору. У меня и теперь на шее дома два птенца сидят, даже сегодня меня задержали. Таким образом, Илюшу перестали бить, и я взял его под мою проекцию. Вижу, мальчик гордый, это я вам говорю, что гордый, но кончил тем, что предался мне рабски, исполняет малейшие мои повеления, слушает меня как бога, лезет мне подражать. <...> Ведь вот вы же, Карамазов, сошлись со всеми этими птенцами...» (14: 479).

Тут все перекликается с размышлениями Ивана и доводит их до абсурда. Гордость грешного человечества превращается в трагикомический каприз самонадеянного ребенка. Человечество, столь любимое и опекаемое Великим инквизитором, сокращается до небольшой кучки детей, и роль их лидера возвышает Колю Красоткина в собственных глазах. Инквизитор решает судьбы других людей, а Коля шпыняет ребятишек, и оба ощущают себя Господом Богом. А инсценированное Колей «воскрешение» собаки служит пародией на рассуждения Ивана о воскрешении мертвых и о чудесах.

Результаты сотворенного Колей чуда налицо: «И если бы только знал ничего не подозревавший Красоткин, как мучительно и убийственно могла влиять такая минута на здоровье больного мальчика, то ни за что бы не решился выкинуть такую штуку, какую выкинул». Употребленное Достоевским слово «убийственно» превращает Колю из невинного комического персонажа в невольного убийцу, чьим орудием служит его слепое чувство собственного превосходства.

Политический радикализм в то время был своего рода клубом, членство в котором предполагало следование единой программе. Культивировалась совершенно определенная позиция по отношению к различным художественным и публицистическим произведениям, как дружественным, так и враждебным или нейтральным — от «Отцов и детей» Тургенева до «Что делать?» Чернышевского. Позиция эта отражала целую систему взглядов, в основе которой лежали материализм, позитивизм, атеизм, социализм, интернационализм, реализм, феминизм и, в 1870-е годы, популизм, а нравственные принципы и эмоции, хорошие манеры и эстетизм, традиции и правящие круги принимались в штыки. Коля Красоткин является приверженцем всех вышеперечисленных основ радикализма, за исключением разве что феминизма и интернационализма. В главе «Школьник» он заявляет: «Шельмы. <...> Доктора, и вся медицинская сволочь, говоря вообще, и, уж разумеется, в частности. Я отрицаю медицину. Бесплезное учреждение». Казалось бы, это антисциентистская позиция, но дело в том, что русские радикалы того времени традиционно не жаловали рядовых врачей-практиков, в отличие от ученых-медиков, к которым относились с неизменным пиететом.

Сделав затем выговор остальным мальчикам и Алеше Карамазову за излишнюю сентиментальность по отношению к Илюше и его семье, Коля, «важно примолкнув», продолжает:

«— Я люблю наблюдать реализм, Смуров. <...> Заметил ты, как собаки встречаются и обнюхиваются? Тут какой-то общий у них закон природы.

— Да, какой-то смешной.

— То есть не смешной, это ты неправильно. В природе нет ничего смешного, как бы там ни казалось человеку с его

предрассудками. <...> Это мысль Ракитина, мысль замечательная. Я социалист, Смуров.

— А что такое социалист? — спросил Смуров.

— Это коли все равны, у всех одно общее имение, нет браков, а религия и все законы как кому угодно, ну и там все остальное. Ты еще не дорос до этого, тебе рано. Холодно, однако. <...> И заметил ты, Смуров, что в середине зимы, если градусов пятнадцать или даже восемнадцать, то кажется не так холодно, как, например, теперь, в начале зимы... <...> У людей все привычка, во всем, даже в государственных и в политических отношениях» (ПСС, 14: 472).

Вскоре после этого, как мы уже видели в Главе 3, Коля пытается поддеть проходящего мимо добродушного мужика, а заключает эту попытку следующим соображением: «Я люблю поговорить с народом и всегда рад отдать ему справедливость. <...> С народом надо уметь говорить». Молодой радикал, вещающий банальные истины благоговейно внимающему ему поклоннику, уже изображался с иронией в «Отцах и детях» и еще более язвительно — в «Загадочном человеке» Лескова.

Поток банальностей продолжает изливаться спустя две главы уже в другой обстановке, когда Коля, также вполне в тургеневской традиции, снисходительно просвещает старшего товарища относительно основополагающих теорий радикализма. Урок, преподнесенный Алеше, опять начинается с шельмования медицины, после чего Коля выступает с типичной для школьника филиппикой против преподавания истории, пародируя испытываемое Иваном ощущение бессмысленности истории, о котором Достоевский говорит в письме к Любимову.

«Я, впрочем, не придаю всем этим бабьим сказкам важности, да и вообще всемирную историю не весьма уважаю... <...> Изучение ряда глупостей человеческих, и только. Я уважаю одну математику и естественные... <...> Опять эти классические теперь у нас языки... <...> Классические языки, если хотите все о них мнение — это полицейская мера, <...> они заведены потому, что скучны, и потому, что отупляют способности. <...> Было bestолково, так как сделать, чтобы стало еще bestолковее? Вот и выдумали классические языки. <...>

— А сам первый по латинскому языку! — вдруг крикнул из толпы один мальчик» (ПСС, 14: 498).

Провозглашая один из главных принципов политического и научного радикализма и обличая всяческую «подлость», Коля проявляет великодушие и бескорыстие — своего рода детский эквивалент того благородства, с которым Великий инквизитор отказывается от спасения своей души, хотя легко может добиться его. Душевный порыв и сочувствие угнетенным в обоих случаях те же, но детское позерство компрометирует в глазах читателя величественное самопожертвование инквизитора.

Возможно, основным пунктом, по которому Достоевский расходился с революционными демократами, был вопрос о Боге. Вслед за трогательным уверением, что «прикосновение к действительности» излечит Алешу от мистицизма, тринадцатилетний Коля поясняет, что мистицизм — это «ну там Бог и прочее» и развивает свои взгляды на религию, трагестирующие двусмысленную позицию Ивана, который не решается категорически отвергать Бога:

«— ... я ничего не имею против Бога. Конечно, Бог есть только гипотеза... но... я признаю, что он нужен, для порядка... для мирового порядка и так далее... и если б его не было, то надо бы его выдумать, — прибавил Коля, начиная краснеть. <...> — ...можно ведь и не веруя в Бога любить человечество... <...> Вольтер же не веровал в Бога, а любил человечество? <...> Я «Кандида» читал, в русском переводе... <...> Я социалист, Карамазов, я неисправимый социалист... <...> ...христианская вера послужила лишь богатым и знатным, чтобы держать в рабстве низший класс, не правда ли? <...> ...я не против Христа. Это была вполне гуманная личность, и живи он в наше время, он бы прямо примкнул к революционерам и, может быть, играл бы видную роль... Это даже непременно» (ПСС, 14: 499—500).

Разговоры о Боге как о гипотезе и о его необходимости, о мироустройстве и возможности любить людей, не веря в Бога, живо напоминают читателю об Иване. А высказывания о социализме, о прегрешениях христианства и революционных устремлениях Христа возвращают нас к Великому инквизитору. Современники Достоевского не могли при этом не

вспомнить также отрывок из «Дневника писателя», где он описывает, как Белинский воспринял идею о потенциальном участии Христа в социалистическом движении. Сравнивая западный менталитет с российским, Иван говорит: «что там гипотеза, то у русского мальчика тотчас же аксиома». Часто встречающееся в речи Ивана слово «мальчик» как бы подготавливает читателя к повторению тех же сентенций реальным мальчиком; самый яркий пример этого — дословное воспроизведение вольтеровского афоризма о необходимости идеи Бога. Но если для Коли этот афоризм — предел его мыслительных кульбитов, то Иван, отталкиваясь от этой мысли, выводит два основополагающих суждения о человечестве. Первое из них уже приводилось: «Я думаю, что если дьявол не существует и, стало быть, создал его человек, то создал он его по своему образу и подобию». Второе звучит еще более сильно: «И действительно, человек выдумал Бога. И не то странно, не то было бы дивно, что Бог в самом деле существует, но то дивно, что такая мысль — мысль о необходимости Бога — могла залезть в голову такому дикому и злому животному, как человек, до того она свята, до того она трогательна, до того премудра и до того она делает честь человеку». Возможно, пародирование этого высказывания Колей Красоткиным было действительно лучшим способом оспорить его.

Эти отнюдь не новые откровения составляют параллель с двумя основными чертами Коли Красоткина — самолюбием и обостренной ранимостью. Примечательно, что именно тщеславные разглагольствования Коли заимствованы у его самого известного прототипа. Г. И. Чулков нашел множество примеров, когда Коля почти дословно повторяет Белинского¹². Известно, что в начале 70-х годов Достоевский пришел к выводу, что тщеславие было основной чертой характера знаменитого критика. А. С. Долинин выбрал из писем Достоевского того периода цитаты, характеризующие отношение писателя к Белинскому:

«Это самое смрадное, тупое и позорное явление русской жизни»; «Смрадная букашка, Белинский именно был немощен и бессилен талантишком»; «Белинский проклял Россию и принес ей сознательно столько вреда»; «В Белинском было столько мелкого самолюбия, злобы, нетерпения, раздражи-

тельности, подлости, а главное, самолюбия. Он никогда не задумывался над тем, что он сам гадок. Он был доволен собой в высшей степени, и это была уже личная, смрадная, позорная тупость»; «Он до безобразия поверхностно относился к типам Гоголя... Он обругал Пушкина, когда тот бросил свою фальшивую позу... Он отрекся от окончания “Евгения Онегина”»; «Не понял даже своих; Тургенева даже не понял» и т. д., и т. п.¹³

Образ Белинского, складывающийся в этих письмах, вполне мог послужить частичным источником тщеславия и ограниченности Коли. Разумеется, роман написан без того раздражения, которое нельзя не заметить в письмах. Коля может быть жестоким, заносчивым, самолюбивым, агрессивным, но в нем нет ничего противного, постыдного, бездарного. Эти отталкивающие черты находят место, во первых, в самооценке Коли Красоткина («Скажите, Карамазов, вы ужасно меня презираете?»), а во-вторых, в лице Ракитина, которому они подходят идеально.

Долинин, однако, утверждает, что в 1876 году в отношении Достоевского к Белинскому, как и в его политических взглядах в целом, произошел коренной перелом, и к моменту начала работы над «Братьями Карамазовыми» он отзывался о Белинском почти так же восторженно, как и в 1846 году, когда они подружились и критик благословил его на литературный труд. Достоевский снова называет Белинского «достойнейшим и благородным» и посвящает ему с Герценом статью, которая неоднократно цитировалась мною в Главе 7.

На самом деле отношение писателя к Белинскому не претерпевало таких резких скачков и всегда отличалось двойственностью. Но если отрицательные стороны характера Белинского нашли отражение в образах Ракитина и Коли Красоткина, то в чем же тогда проявляется то достойное и благородное, что видел писатель в Белинском во время создания романа? — По всей вероятности, в образе Ивана. Тонкий знаток творчества Достоевского Альфред Раммельмейер считает, что Белинский — основной прототип Великого инквизитора, и в подтверждение своей точки зрения приводит письмо Белинского к Боткину, незадолго до того опубликованное Пыпиным.

Иван Карамазов и Коля Красоткин воплощают обе «ипостаси» Белинского, один в основном лучшие его черты, другой, главным образом, его тщеславие, мелочность; в Ракитине же сосредоточены все негативные черты, свойственные обоим «ипостасям». Неудивительно, что Коля напоминает Белинского — ведь он пародия на Ивана, а Иван, несомненно, унаследовал у Белинского очень многое. Если принять эту схему, то напрашивается вывод, что Достоевский, подобно многим другим, считал Белинского благородной и выдающейся личностью, принесшей огромный вред России и русской словесности. Противоречивое отношение писателя к Белинскому воплощено, с одной стороны, в привлекательных фигурах Ивана и Великого инквизитора, двух великих грешников, а с другой — в пародирующем их обоих пылком и обаятельном Коле, который доставляет столько страданий окружающим.

Однако при изучении черновых записей к «Братьям Карамазовым» вырисовывается несколько иная картина. Достоевский в течение долгих лет разрабатывал несколько замыслов: «Житие великого грешника», роман о детях, «Атеизм» и «Русский Кандид». Его «великий грешник», росший вполне примерным мальчиком, в зрелом возрасте впадает в грех радикализма, но в конце концов находит истину. Жизненный путь героя заставляет нас вспомнить и Алешу, и Ивана, но в первую очередь — Колю Красоткина, насколько можно судить по тому, как он начинает, и насколько можно полагаться на мнение Алеши, который предвидит большие проблемы, ожидающие мальчика в будущем. Если это действительно так, то можно сказать, что в образе Коли отражены общие черты четырех указанных замыслов. Он фигурирует уже в самых первых заметках писателя к роману, в то время как Иван появляется позже. В таком случае Иван и Ракитин воплощают те черты, которые не могли проявиться в юном возрасте Коли.

В законченном виде образ Ивана вобрал в себя все лучшее, что было свойственно Белинскому и Герцену, но не было реализовано в других персонажах романа. Отсюда следует, что переворот в мышлении Достоевского, который Долинин датирует 1876-м годом, явился не причиной, а результатом

обособления фигуры Ивана из всей массы собранного материала. Как жизнь порой подражает искусству, так и творческий процесс может подтолкнуть писателя к определенной позиции. Характер Ивана совмещает такие качества, как благородные сомнения, искреннее сочувствие страдающим, любовь к жизни, к людям, к семье; все они ослабляют его сходство с Колей и приходят в столкновение с высказанным в письме к Любимову первоначальным намерением автора разоблачить своего героя. Похоже, что в данном случае ребенок породил взрослого мужчину.

6. ДОСТОЕВСКИЙ НАМЕРЕННО ЗАВОДИЛ ЧИТАТЕЛЕЙ В ТУПИК РУССКОГО РАДИКАЛИЗМА, ЧТОБЫ ПОДСКАЗАТЬ ИМ ВЫХОД ИЗ НЕГО

Теперь мы знаем, что Достоевский делал на самом деле, а не только то, что он говорил, и нам больше не требуется ни писем Достоевского к издателю, ни каких-либо иных документальных свидетельств, чтобы дать оценку мнению Д. Г. Лоуренса, согласно которому Достоевский разделял взгляды Ивана и Великого инквизитора. Мы видели, что источником красноречия Достоевского часто являются не столько его личные чувства, сколько слова его источников. Мы интерпретировали поцелуй Христа не как знак согласия с инквизиторами, а как разоблачительный иронический прием, потому что прощение, выраженное в этом поцелуе, не только делает жертву Великого инквизитора ненужной, но и в принципе лишает смысла подобную романтическую жертвенность. Мы решили, что Иван является в романе ключевой фигурой, вокруг которой группируются пародирующие его персонажи. Мы убедились, что разнообразие риторических приемов, призванных снизить образ Ивана, доказывает серьезность намерения автора опровергнуть его позицию.

В этом последнем из разделов, посвященных Ивану, нам осталось только вернуться к описанному в самом начале расхождению во взглядах на этот образ и попытаться определить, почему доводы писателя не убедили Лоуренса и других

исследователей. Разумеется, предисловие Лоуренса относится всего лишь к одной главе о Великом инквизиторе, а отдельная публикация этой главы сама по себе представляется сомнительным предприятием и, возможно, объясняет ошибку Лоуренса, но не объясняет, почему многие соглашаются с ним. Можно, конечно, говорить о том, что некоторые люди не умеют читать вдумчиво или воспринимают прочитанное через призму предвзятого, перенятого у других мнения, бездумно повторяя чужие заблуждения. Однако столь крупный писатель, как Достоевский, казалось бы, должен был обладать достаточной силой убеждения, чтобы не допустить такого непонимания его главнейших идей. Возможно, для того, чтобы уяснить, почему Достоевский не сумел довести до читателей свою точку зрения, надо обратиться к самому началу его писательской карьеры, когда он взял на вооружение некий технический прием.

Я уже писал о существовании связи между «Братьями Карамазовыми» и «Преступлением и наказанием». Обратимся к тому моменту, когда Раскольников, только что совершивший двойное убийство, собирается покинуть место преступления. Открыв дверь на верхней площадке лестницы, он прислушивается. Кто-то выходит из подъезда. Он хочет покинуть квартиру, но тут до него доносятся голоса поднимающихся по лестнице людей — наверняка, они направляются к убитой им старухе. В последний момент он захлопывает дверь, бесшумно набрасывает запор и слушает, затаив дыхание, как двое за дверьми обсуждают, каким образом им попасть в квартиру. И где-то в середине этой трехстраничной сцены читатель вдруг осознает, что он тоже затаил дыхание и, не отдавая себе отчета, против своего желания разделяет страх Раскольникова быть пойманным на месте преступления и всем сердцем желает спасения этого головореза. Короче говоря, Достоевский заставляет читателя почувствовать, что он только что совершил убийство.

Этот прием используется в «Преступлении и наказании» неоднократно, но Достоевский не является его изобретателем. В плутовском романе сплошь да рядом встречаются ситуации, когда автор настраивает читателей на сопереживание главному герою-рассказчику, хотя в целом они вовсе не

симпатизируют ему. Стенли Фиш высказывает предположение, что Мильтон в «Потерянном рае» манипулирует читательским восприятием, сначала внушая им симпатию к Сатане, чтобы они могли поставить себя на место изгнанного из рая Адама, а затем шаг за шагом разрушая эту симпатию, пока все падшие ангелы не превращаются в змей. Таким образом, мнение Блейка, что Мильтон принимает сторону Сатаны, основывается на впечатлении, полученном лишь от первых частей поэмы, а не всей ее в целом¹⁴.

В романах, написанных после «Преступления и наказания», Достоевский отказывается от этого приема и не заставляет читателя глядеть на мир глазами убийцы, но в «Братьях Карамазовых» мы опять волей-неволей разделяем чувства Ивана, которого можно обвинить как минимум в том, что ему не хватает нравственной силы противостоять инсинуациям Смердякова, а скорее всего и в том, что его тезис «все позволено» стимулирует или высвобождает низменные устремления его сводного брата, подталкивая его к убийству.

Взглянув на мир глазами русского радикала, обладающего благородной и щедрой натурой, способного к любви и страданию, читатель Достоевского испытывает то же чувство вины и те же угрызения совести, переживает то же состояние внутреннего опустошения и ожесточенности, к каким, по убеждению писателя, приводит радикализм и Ивана, и Колю Красоткина, и Ракитина, и еще нескольких персонажей. Мы уже говорили о значении эпитафии к роману — фразы из Евангелия от Иоанна: «Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода». Семя — это благодать божья, и существенно то, что, по утверждению Иоанна, оно может дать плоды только после своей смерти. Поэтому попытка Великого инквизитора освободить человечество от зла означает стерилизацию божьей благодати путем избавления ее от смерти. Достоевский предпочитает подвергнуть читателя искушению, подобно тому, как Ракитин и Иван искушают Алешу или дьявол — Христа. Он хочет, чтобы читатель почувствовал, как умирает божья благодать, и для этого описывает, как переживают это опасное ощущение Зосима в юности или Алеша в тот момент, когда он колеб-

лется в веру. Конечная же цель писателя — провести читателей через этот катарсис и сделать их сеятелями божьей благодати. Таким образом, Достоевский не апеллирует к разуму читателя, а манипулирует его чувствами, — иначе говоря, применяет не семиотическую модель, предполагающую сообщение готового материала, а кибернетическую, с помощью которой литература управляет читателем, вызывая у него определенную реакцию и интегрируя реакции разных читателей в общечеловеческий литературный опыт.

Подобный подход к роману как к средству распространения активной благодати чреват, во-первых, угрозой, что этот процесс может застопориться на первой же стадии, а также той менее серьезной, но более вероятной опасностью, что читатель подумает, будто это как раз и является целью автора. Достоевский пошел на этот риск, и значительная — хотя, как мне кажется, все же постепенно уменьшающаяся часть читателей подтвердила его худшие опасения.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

ПЕРЕРАБОТКА МАТЕРИАЛА, ПРОИЗВОДИВШАЯСЯ ДОСТОЕВСКИМ, ЧАСТО НЕ ПРЕДСТАВЛЯЛА СОБОЙ НИЧЕГО ПРИНЦИПИАЛЬНО НОВОГО, НО ОН ПРИВЛЕКАЛ ВСЕ БОЛЬШЕЕ КОЛИЧЕСТВО ИСТОЧНИКОВ И СОСТАВЛЯЛ ИЗ НИХ РАЗНООБРАЗНЫЕ КОМБИНАЦИИ, ОСНОВЫВАЯСЬ НА ЛИЧНОМ И ЛИТЕРАТУРНОМ ОПЫТЕ

Теперь я готов связно описать методы, с помощью которых Достоевский создавал свой великий роман, не ex nihilo, а из богатого опыта, наиболее изученной частью которого является опыт читательский. Остается нерешенным важный вопрос: какие из этих методов являются специфической особенностью творческой манеры Достоевского, а какие характерны для многих авторов, если не для всего человечества. Мы знаем, что Достоевский не составлял систематических списков литературы для чтения, подобно Толстому, а просто подбирал ее по определенной теме или по ассоциации, так что еще до того, как он приступал к чтению, книга была связана в его сознании с другими текстами, вступала в диалог с ними, и эти связи уже сами по себе образовывали своего рода литературный сюжет.

Я уже говорил о том, что творческий процесс Достоевского в значительной мере складывался из таких же элементарных процессов познания и воспоминания, к каким мы все прибегаем в повседневной жизни. В силу анатомических осо-

бенностей человеческого мозга и социальных особенностей психологического сообщества проводившиеся в последнее время исследования по проблемам памяти и познания сосредоточивали внимание либо на речевых, либо на зрительных способностях человека, либо на его эмоциях, но редко рассматривали все их в комплексе. Между тем, в творческом процессе различия между этими способностями, в том числе и широко обсуждавшаяся граница между познанием и памятью, не играют особой роли, и более существенным становится тот факт, что наилучшим образом запоминаются вещи упорядоченные и организованные¹.

Мы запоминаем не связанные друг с другом вербальные элементы с большим трудом — даже если их всего полдесятка. Но, к счастью, между элементами почти всегда существует какая-либо связь, проявляющаяся хотя бы в том, что мы рассматриваем их вместе. Обычно же они имеют что-то общее уже в своих названиях либо представляют собой части одного целого, либо связаны по значению. Иногда достаточно поставить их в один ряд, чтобы получить нечто целое. Как показывают эксперименты с участием студентов, люди плохо запоминают взятые наугад бессмысленные звукосочетания — когда, например, в ответ на сочетание «кос» требуется произнести «вак». Однако составленные из такого же количества подобных сочетаний бессмысленные слова типа «косвак» запоминаются уже легче, и еще легче — бессмысленные фразы вроде «косвак плонгорд угвич». Те же элементы, которые могут быть объединены в группы, образующие, в свою очередь, еще более крупные группы, запоминаются практически без ограничений².

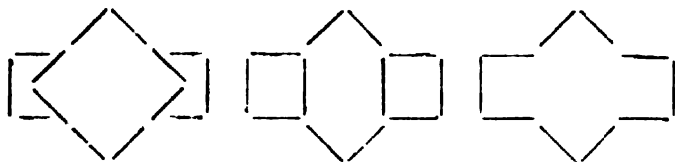
У Достоевского, судя по всему, такие группы в гораздо большем, чем у других людей, числе концентрируются вокруг понятий, связанных с моралью или эмоциями. Чаще всего у него объединяются в группы элементы, имеющие в качестве общей основы такие представления, как доброта, любовь, зло, гнев. Группа элементов, приобретая соответствующую эмоциональную окраску, притягивает к себе фрагменты как старого, так и нового опыта, подбирая их по принципу фонетической, метонимической, метафорической или любой другой ассоциативной связи. Когда определенные объедине-

ния групп, связанные моральными или эмоциональными представлениями, становятся достаточно крупными и сложными, они образуют целые умозаключения, построенные уже не по ассоциации, а в соответствии с логикой риторики. После этого объединение групп начинает расти более упорядоченно. Именно такими умозаключениями и руководствовался Достоевский при выборе литературы для чтения, а прочитанный им материал откладывался в его памяти по принципу согласия или несогласия с тем или иным тезисом. Именно на этом этапе Достоевский и брался за перо, чтобы выступить с очередным патетическим заявлением в «Дневнике писателя» или полемической журнальной статье. Вполне возможно, что иногда преобразование материала, продиктованное идеологическими мотивами и описанное в главах об Иване Карамазове, осуществлялось не более осознанно, чем то, которое производилось с образом Алеши и описано мною как бессознательное. Так, например, опубликованная в «Дневнике» статья о Герцене и Белинском уже отличается моральной и психологической неоднозначностью, ставшей впоследствии характерной чертой Ивана.

В визуальной сфере, на самом примитивном уровне, восприятие и память Достоевского также действовали по определенным схемам, которые неврологи и психологи, похоже, еще только начинают постигать. В отличие от звуковых рецепторов, зрительные регистрируют многие миллионы меняющихся сигналов. Нервные клетки, подобно компьютерным транзисторам, придают этому хаотичному потоку информации пригодную для использования форму и представляют собой сложные живые образования, медлительные и зачастую склонные ко всяческим абберациям. Транзисторы реагируют в тысячи раз быстрее и очень редко посылают бессмысленные сигналы. Но нейрон, в отличие от большинства транзисторов, может быть напрямую связан с тысячей других нейронов, реагирует лишь тогда, когда количество поступающих к нему сигналов достигает определенной величины, меняет свою восприимчивость при повторном или непрерывном раздражении и, возможно, способен усиливать или ослаблять свою связь с другими нейронами в зависимости от условий.

Эти элементарные свойства нейронов позволяют нам преобразовывать невнятные сигналы, передаваемые нашими рецепторами, в связную картину окружающего мира. Если тот или иной рецептор оказывается не в состоянии послать сигнал при раздражении, то вместо него это делают ближайшие рецепторы из следующего клеточного слоя, связанные с ним множеством прямых контактов. Если же, наоборот, рецептор, совершая ничем не мотивированное действие (какие случается совершать и героям Достоевского), спонтанно посылает сигнал без какого-либо внешнего стимула, то обобщающие информацию клетки следующего слоя не передают дальше этот изолированный сигнал, который мог бы исказить складывающуюся у нас в сознании картину мира³.

Каждый из многих миллионов рецепторов нашего глаза посылает сигнал при раздражении, но перестает это делать, когда раздражение длится непрерывно в течение нескольких секунд. Благодаря этому глазные нервы становятся детекторами движения, что, в соответствии с теорией Дарвина, лежит в основе способности животного распознавать потенциальную угрозу или, наоборот, добычу. Но глазное яблоко каждую секунду слегка смещается, и рецепторы, воспринимающие внешние контуры объекта, начинают посылать сигналы, в то время как рецепторы центральных участков, воспринимающие ту же информацию, что и прежде, сигналов не посылают. Таким образом, благодаря смещению глаза детектор движения превращается в детектор контуров объекта. Контуры объектов представляют собой наиболее четкие линии, встречающиеся в природе. Исключения типа полосатой шкуры зебры лишь подтверждают правило, поскольку они были развиты для того, чтобы сбить с толку детекторы контуров в глазах хищников.



Левая фигура на приведенной диаграмме воспринимается нашим глазом как десятиугольник, а не как десять отдельных линий, благодаря действию специального нейронного механизма, объединяющего объекты в единое целое (если они способны образовать таковое) и тем самым упрощающего наше восприятие, — подобно тому, как бессмысленное слово запоминается легче отдельных бессмысленных слогов. При добавлении двух вертикальных линий посередине фигуру уже труднее представить себе десятиугольником, и она становится сочетанием выпуклого шестиугольника с двумя квадратами — фигурой «более совершенной», как говорят представители гештальтпсихологии, навлекая на себя несправедливые упреки⁴. Но если раздвинуть две центральные линии и согнуть их, как показано справа, то произойдет нечто интересное: добавится третье измерение, и мы увидим квадрат, изображенный поверх прямоугольника. Примерно так же и Достоевский представлял себе некоторые группы вербального материала в качестве аргументов. Наш глаз невольно воспринимает подобные рисунки как трехмерные, расценивая их как более совершенные. Аналогичным образом, когда мы получаем серию тождественных сигналов о ряде точек, следующих друг за другом в определенном порядке, то воспринимаем объект как движущийся во времени, потому что такая картина кажется нам более совершенной, чем «застывшие», не связанные друг с другом элементы целого. Воспринимая объекты в виде контуров и воссоздавая из них формы, имеющие пространственную и временную протяженность, мы создаем мир более совершенный, чем тот, который видят наши глаза. Организованная таким образом картина, в отличие от размытого неопределенного пятна, позволяет нам действовать более эффективно, и с этой точки зрения выражение «более совершенный» употребляется здесь в дарвиновском смысле. В течение нашей жизни (или жизни наших генов — не имеет значения) мы многократно видим те или иные простые, прямоугольные, изогнутые и движущиеся контуры объектов и привыкаем воспринимать их как определенные предметы, тем самым приспособляясь к окружающей среде.

Восприятие объекта как трехмерного зависит, разумеется, не только от расположения линий. Этому способствуют так-

же размеры объекта, его положение в поле нашего зрения, четкость очертаний, вид объекта в перспективе и связанное с этим состояние атмосферы, а главное, бинокулярный параллакс. Только в том случае, когда мы видим объект обоими глазами, нейроны, обобщающие информацию, получают достаточное количество сведений о форме объекта и могут послать сигнал нервам, определяющим, с помощью каких глазных мышц получена эта картина. Сокращение глазных мышц, в сочетании с прочими данными, создает представление о трехмерности объекта. Мельком бросив взгляд на изображенные ниже буквы, многие люди могут неправильно оценить расстояние до них.

А	А	А	А	А	А	А	А	А	А	А
В	В	В	В	В	В	В	В	В	В	В
С	С	С	С	С	С	С	С	С	С	С
Д	Д	Д	Д	Д	Д	Д	Д	Д	Д	Д
Е	Е	Е	Е	Е	Е	Е	Е	Е	Е	Е

Если направить на страницу с буквами палец, то он упрется в воображаемую плоскость, расположенную над листом бумаги параллельно ему; при этом возникнет впечатление, что в этой-то плоскости буквы и находятся, но неправильная фокусировка взгляда в присутствии пальца требует усилия глазных мышц. Это усилие служит мерой физического стимула, который можно назвать своего рода «бритвой Оккама» и который выражается в стремлении избавиться от причиняющего физическое неудобство дополнительного объекта в виде прозрачной поверхности. В результате глаз начнет искать методом проб и ошибок такой фокус, который будет удовлетворять его. Когда мышцы глаза и мышцы руки станут посылать более или менее тождественные сигналы о расположении букв, они смогут возбудить нерв, обобщающий информацию и способный выполнить свою функцию только в том случае, если получит от них согласованные или, по крайней мере, не противоречащие друг другу сведения; и лишь после этого нервная система определит точное местонахождение страницы в пространстве.

Как показывают эти данные, усвоение даже простейшей информации — процесс творческий, осуществляемый огром-

ным количеством нервных волокон, действующих медленно и неуверенно, методом проб и ошибок и неизменно следующей схеме, при которой сначала происходит абстрагирование окружающего мира, а затем его воссоздание. Мир, который мы видим, является артефактом, порождением обобщающих информацию нейронов, неспособных реагировать на неподтвержденные сигналы, но способных реагировать на ложные, если они делают контуры объектов более четкими и создают «более совершенную» картину. Она представляется «совершеннее» той, что рисуют нам рецепторы нервных окончаний, поскольку она проста, легко запоминается, управляема, устойчива и, главное, тождественна тому миру, который посылает свои сигналы рецепторам. Когда в результате многократных проб и ошибок картина мира становится «более совершенной», обобщающий нерв дает нам удовлетворенный сигнал, означающий, что из отрывочных сведений внезапно сложилось нечто целостное.

Представляется, что по той же схеме происходят и более сложные процессы познания пространственных форм и временных изменений, в том числе и формирование картины мира в произведениях Достоевского. Мы не знаем механизмов, управляющих процессом художественного творчества — а Достоевский воспринял бы с негодованием любую попытку познать их, — но мы знаем, что гены, которые наставляют наш ум, как и авторы, которые поставляют для него пищу, всегда стремятся максимально задействовать уже проверенные формулы. Для Достоевского наиболее характерными видами трансформации на этом уровне познания были, по всей вероятности, гиперболизация, русификация и перераспределение эмоциональных составляющих текста источника.

Читая о тех или иных фактах и событиях, Достоевский, в соответствии со складом своего ума, воспринимал прежде всего их эмоциональную сторону, конструировал из них трехмерные миры и приводил их в действие в соответствии с их собственной системой отсчета времени. Мы все выживаем только потому, что у нас в мозгу заложен «сценарий» определенных повторяющихся действий⁵. Посещение ресторана представлено в нашем сознании как последовательность определенных событий и впечатлений (о симпатичной офици-

антке, засаленном меню и т. д.), полученных нами как лично, так и из литературы. Когда Достоевский читал о людях, местах, объектах и событиях, он запоминал их как ряд «сценариев», группировавшихся в его памяти либо по сходству эмоций, которые они вызывали или выражали, либо по принципу аналогии между различными мотивировками, событиями и их участниками, либо, наконец, как дополняющие друг друга части единого временного или пространственного целого — подобно тому, как квадрат на фоне прямоугольника образует трехмерную фигуру. Эта перевернутая метонимия, когда часть входит в целое, создавала некое единство из тех «сценариев», которые сами были обобщением индивидуального опыта — как литературного, так и любого другого. Перефразируя Белинского, можно сказать, что Достоевский читал образами. Под «более совершенным» он понимал не только более точное, более симметричное, более выпуклое и т. д., но и более живое, объединенное эмоциональной связью. Его ошибка с цитатой о плачущей матери объясняется тем, что эта цитата была частью «сценария», уже присутствовавшего у него в сознании, когда он читал Аксакова.

В определенный момент подготовительной работы над произведением накопленный Достоевским опыт внезапно принимал вид того «алмаза», о котором он так восторженно говорит в письме к Майкову. Судя по его словам, это и был момент узнавания, который, согласно гештальтпсихологии, наступает тогда, когда два или несколько отдельных и подчас бессмысленных стимулов вдруг сливаются в значимое целое — возможно, в результате возбуждения обобщающего информацию нерва, который может передать сигнал только в том случае, если он получен от совершенно определенной комбинации нейронов. Но каков бы ни был физиологический механизм этого процесса, напрашивается логичное предположение, что Достоевский в этот момент осознавал связь между мыслью, рожденной участками мозга, отвечающими за речь, и его воспоминаниями о людях, местах и событиях, накопленными в участках образного мышления. Связаны же они обычно были его собственными эмоциями. Определенные мысли и образы сердили его, что иногда выражалось в смехе, и подобно тому, как идентичные сигналы от правого

и левого глаза сливаются в суммарный сигнал в мозгу, позволяя нам увидеть объект в трех измерениях, так и запомнившиеся Достоевскому мысли и факты объединялись, передавая накопленную информацию в некий уже сложившийся комплекс, где этой информации находилось совершенно определенное место.

Но этот комплекс еще не представлял собой завершеного целого. Как Достоевский писал Майкову, его надо было реализовать в виде множества черновиков, заметок, набросков и поправок, иногда вносимых уже во время диктовки текста, и всегда существовала вероятность, что они так и не станут законченной книгой и будут храниться в его памяти в виде отдельных элементов, ожидающих объединения в каком-либо ином контексте. Именно эти неиспользованные элементы чаще всего и служили стимулом внезапного озарения. В эволюции его замыслов — «Атеизма», «Русского Кандида», «Жития Великого грешника» и даже романа о детях — наступал момент, когда идея совпадала с характером и действием и во времени, и в пространстве. Задуманная им мелодрама об Ильинском, по-видимому, не дошла в своем развитии до этой точки — возможно, в результате недоверия, испытываемого Достоевским к романтизму. Сам писатель в заметках к «Подростку» описывает этот процесс следующим образом:

«Чтобы написать роман, надо запастись прежде всего одним или несколькими сильными впечатлениями, пережитыми сердцем автора действительно. В этом дело поэта. Из этого впечатления развивается тема, план, стройное целое. Тут дело уже художника, хотя художник и поэт помогают друг другу в этом и в другом — в обоих случаях» (ПСС, 16: 10).

Через месяц-другой после внесения этой записи А. Г. Достоевская в письме к мужу подчеркнула важность этого второго этапа работы, когда из накопленных знаний и впечатлений складывается план произведения:

«Милый и дорогой мой Федочка, вот что я скажу тебе насчет твоей работы: прошу тебя, не торопись начинать работу, лучше дай пройти несколько времени, план сам явится; торопливость только помешает. Я помню, как было с Идиотом и Бесами. Ты долго мучился над планом романа, а

когда он у тебя составился, работа пошла очень быстро. Пред тобою времени много. Если бы только в сентябре в Петербурге ты сел за работу, то и тогда ты успел бы много поработать. А то с торопливостью можно испортить дело: придется переделывать план, а это помешает художественности. Прости меня, голубчик мой, что я даю тебе советы, но я делаю это от чистого сердца и как твоя большая почитательница, которой было бы больно, если бы роман не удался»⁶.

Подобный «план» не подразумевал разбивки текста на главы, — это осуществлялось по ходу дела, уже после того, как первые главы отсылались в печать. Он, безусловно, отличался от того «впечатления» или «алмаза», который сплавлял все важнейшие элементы романа воедино на основе сильных эмоций. Несомненно, это была работа «художника», а не «поэта», но бессознательное продолжало участвовать в творческом процессе по мере вызревания плана. Говоря иначе, это было решением проблемы, как его понимал Пуанкаре, а не открытием ее, что является высшим достижением в математике. Проблема, которую должен был решить Достоевский, прежде чем «начинать работу», по выражению его супруги, по-видимому, заключалась обычно в выборе типа повествования, — так, при работе над «Преступлением и наказанием» и «Подростком» он раздумывал, вести ли ему повествование от первого или от третьего лица. Очень тонкие и сложные взаимоотношения между автором, повествователем и читателем неизменно рождались в муках уже на поздних стадиях работы.

Решения, к которым приходил в конце концов Достоевский по поводу типа повествования, были так же разнообразны, как и его романы. Иногда они были довольно просты — как, например, в «Преступлении и наказании», где анонимное и почти незаметное участие повествователя сводится к регистрации того, что видит, чувствует и делает Раскольников, — за исключением кратких экскурсов в сознание Свидригайлова и Разумихина, представляющих собой две основные альтернативы пути, избранному главным героем. В других случаях нарративные отношения были поистине виртуозны. В «Записках из подполья», например, герой-повествователь доводит читателя до белого каления своей риторичес-

кой непоследовательностью и эмоциональными метаниями от одной крайности до другой. Подчас сам автор запутывался в этих нарративных хитросплетениях, и полученные результаты не удовлетворяли его — как произошло с «Идиотом»⁷. На этой завершающей стадии работы над «Братьями Карамазовыми» в гораздо большей степени, чем на стадиях, которые обычно связывают с творческим вдохновением, проявляется национальное и индивидуальное своеобразие Достоевского-романиста. Как известно, в этот период литературной истории писатели Западной Европы перешли от романа, рассказывающего о том, что происходит, к роману, показывающему это. Они старались избрать рассказчиками лиц, чья последовательность и цельность натуры (независимо от того, были ли они мудры или глупы, в трезвом уме или не совсем) гарантировали правдоподобие повествования, в то время как русские, во главе с Гоголем, Толстым и Достоевским, экспериментировали с романом нового типа, «манипулятивным», который мог и рассказывать, и показывать, но, главное, умел заставить читателя пережить все, что переживали герои романа. Для достижения этой цели русские писатели разработали целый набор повествовательных приемов. Эмоциональная основа легенды о Великом инквизиторе существовала в уме Достоевского за много лет до того, как он сел писать «Братьев Карамазовых», но подлинно новаторский успех, о котором я писал на страницах этой книги, был достигнут писателем лишь при работе над планом романа, когда он попытался заставить читателя стать на позиции русского радикализма. Как видно из письма его жены, эта завершающая стадия работы над произведением давалась Достоевскому ценой мучительных творческих усилий, поскольку он шел непроторенным путем, и литературоведение еще не выработало соответствующих понятий и не придумало названия для того дела, которым он занимался.

В конце романа «Преступление и наказание» и в начале «Братьев Карамазовых» Достоевский говорит о предполагаемом продолжении книги, которое должно довести историю героя до ее логического конца. Продолжение моей книги уже существует. В течение нескольких десятилетий, завершившихся изданием Полного собрания сочинений писателя,

литературоведческая наука проследила все этапы творческого процесса Достоевского начиная с той точки, на которой я останавливаюсь, и рассмотрев все черновые и промежуточные варианты произведения, а также окончательный текст. Как участник этого коллективного труда, я попытался внести свой вклад в изучение ключевого момента творческого процесса и при этом лишить его налета мистицизма, сохранив то ощущение уникальности, которое он оставляет.

ПРИМЕЧАНИЯ

ГЛАВА 1

¹ *Harold Bloom*. A Map of Misreading. New York: Oxford University Press, 1975. P. 9.

² *Michael Riffaterre*. The Semiotics of Poetry. Bloomington: Indiana University Press, 1978. P. 115.

³ *V. L. Komarovich*. Die Urgestalt der Brueder Karamasoffs. Munich: Piper, 1928. P. xiii.

⁴ *Stanley Edgar Hyman*. The Tangled Bank. New York: Atheneum, 1962. P. 313.

⁵ *Платон*. Менон, 82b—85e // Платон. Соч.: В 3 т. Т. 1. М.: Мысль, 1968. С. 385—392.

⁶ *Ф. М. Достоевский*. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 30. Кн. 1. Л.: Наука, 1988. С. 130. (В дальнейшем это издание обозначается аббревиатурой «ПСС», и ссылки на него даются в тексте.)

⁷ The Creative Process, a Symposium / Ed. B. Ghiselin. New York: New American Library, 1963. P. 39.

⁸ *George Steiner*. Tolstoi or Dostoevsky: An Essay in the Old Criticism. New York: Alfred A. Knopf, 1959. P. 3

⁹ *Лукреций*. О природе вещей. V, 8. Пер. с лат. Ф. А. Петровского

¹⁰ *Гомер*. Одиссея. 8, 487. Пер. с древнегреч. В. А. Жуковского.

¹¹ *И. А. Гончаров*. Письмо Достоевскому от 14 февр. 1874 // Из архива Достоевского. Письма русских писателей / Под ред. Н. К. Пиксанова и др. М.; Пг.: ГИЗ, 1923. С. 20.

¹² *Гомер*. Одиссея. 22, 346. Пер. с древнегреч. В. А. Жуковского.

¹³ *Гомер*. Илиада. 6, 128. Пер. с древнегреч. Н. И. Гнедича.

¹⁴ *John Milton*, Paradise Lost, 1.16 // Poetical Works. London: Oxford University press, 1946. P. 182.

¹⁵ *Гораций*. Оды. III, 3 (*Гораций*. Оды. Эподы. Послания / Пер. с лат. под ред. М. Л. Гаспарова. М.: Худож. лит., 1970).

¹⁶ *Блез Паскаль*. Мысли / Пер. с фр. Э. Л. Фельдман-Линецкой. СПб.: Азбука, 1995. С. 21—22.

¹⁷ *Gustave Lanson*. Le centenaire des Meditations // Revue des deux mondes. No. 56. 1 Mar. 1920. P. 75—98; перепеч. в: *G. Lanson*. Essais de methode, de critique, et d'histoire litteraire. Paris: Hachette, 1965. P. 425.

¹⁸ *John Livingston Lowes*. The Road to Xanadu. Boston; New York: Houghton Mifflin, 1927.

¹⁹ *Donald Stauffer*. Genesis, or the Poet as Maker // Poets at Work / Ed. Charles D. Abbott. New York: Harcourt Brace, 1948. P. 41.

²⁰ Мф. 5: 18.

²¹ *Е. Н. Опочинин*. Беседы с Достоевским // Звенья. 1936. Т. 6. С. 471.

²² *Donald Fanger*. Dostoevsky and Romantic Realism. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1965.

²³ *В. В. Виноградов*. Проблема авторства и теория стилей. М.: Гослитиздат, 1961. С. 506—507.

²⁴ *Л. П. Гроссман*. Семинарий по Достоевскому. М., 1922. С. 67.

ГЛАВА 2

¹ *Compton Mackenzie*. Literature in My Time. Freeport, N.Y.: Books for Libraries Press, 1967. P. 185.

² *Henry James*. Letters / Ed. Percy Lubbock. New York: Octagon Books, 1970. Vol. 2. P. 236.

³ *Eugene-Melchior de Vogue*. Le roman russe. Paris: Plon, 1886. P. 203.

⁴ Ibid. P. 259.

⁵ Ibid. P. 267.

⁶ *K. G. Seeley*. Dostoevsky and the French Criticism from the Beginning to 1960. Ph.D. diss. Columbia University, 1960.

⁷ *А. Л. Бем*. Достоевский, гениальный читатель // О Достоевском. Сборник статей: В 3-х т. / Под ред. А. Л. Бема. Т. 2. Прага: Изд-во Ф. Свободы, 1933. С. 7—24.

⁸ *Л. П. Гроссман*, Семинарий по Достоевскому. С. 7. Г. М. Фридендер и Л. П. Десяткина добавили к этому списку еще более двухсот наименований, взятых из других источников — см.: Библиотека Достоевского (новые материалы) // Достоевский. Материалы и исследования / Под ред. Г. М. Фридендера и др. Т. 4. Л.: Наука, 1980. С 253—271.

⁹ Дело петрашевцев. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937. Т. 1. С. 558 и сл.

¹⁰ Списки прочитанной Достоевским литературы см. в рабо-

те: Описание рукописей Ф. М. Достоевского / Под ред. В. С. Нечаевой. М.: ВГБИЛ, 1957.

¹¹ Л. Гроссман. Семинарий по Достоевскому. С. 9.

¹² Ср.: *Konrad Onasch. Dostoevskij's Kinder Glaube* // *Canadian-American Slavic Studies*. Fall 1978. No. 3. P. 377—381.

¹³ Л. Гроссман. Семинарий по Достоевскому. С. 68.

¹⁴ Эти пометы опубликовал Гейр Кьетсаа: *G. Kjetsaa. Dostoevsky and His New Testament*. Atlantic Highlands, N.J.: Humanities Press, 1984.

¹⁵ Л. Гроссман. Семинарий по Достоевскому. С. 43—45.

¹⁶ В. Е. Ветловская, Об одном из источников «Братьев Карамазовых» // *Известия АН СССР. Сер. лит. и яз.* 1981. Т. 40. С. 436—445.

¹⁷ *Sergei Hakel. Zosima's Discourse in «The Brothers Karamazov»* // *New Essays on Dostoevsky* / Ed. by M. Jones and G. Terry. Cambridge: Cambridge University Press, 1983. P. 145ff.; *Sven Linner. Starets Zosima in «The Brothers Karamazov»: A Study in the Mimesis of Virtue*. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1975. P. 57ff.

¹⁸ *Zdenek V. David. The Formation of the Religious and Social System of Vladimir S. Soloviev*. Ph.D. Diss. Harvard University, 1960.

¹⁹ Л. П. Гроссман. Достоевский и Европа // *Достоевский: Путь, поэтика, творчество*. М.: Н. А. Столяр, 1928. С. 151—213.

²⁰ Там же; см. также: *L. B. Turkevich. Servantes in Russia*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1950.

²¹ Ю. Д. Левин. Достоевский и Шекспир // *Достоевский. Материалы и исследования* / Под ред. Г. М. Фридендера и др. 1974. Т. 1. С. 108—135; *К. И. Ровда. Под знаком реализма* // *Шекспир и русская культура* / Под ред. М. П. Алексева. М.: Наука, 1965. С. 590 и сл.

²² *W. Brumfield. Therese Philosophe and Dostoevsky* // *Comparative Literature*. 1980. No. 32. P. 238—252.

²³ *Достоевский в воспоминаниях современников* / Под ред. А. С. Долинина. М.: Художественная литература, 1964. С. 195.

²⁴ Л. П. Гроссман. Русский Кандид // *Вестник Европы*. 1914. № 5. С. 193—203.

²⁵ *S. Linner. Starets Zosima*. P. 112—141.

²⁶ Полемика Достоевского с Руссо прослежена в работе: *Barbara Howard. The Rhetoric of Confession: Dostoevsky's Notes from Underground and Rousseau's Confessions* // *Slavic and East European Journal*. 1981. No. 25. P. 16—32.

²⁷ *Достоевский в воспоминаниях современников*. С. 79—80.

²⁸ М. П. Алексеев. О влиянии на Достоевского творчества Шиллера, Мольера, Пушкина // Творчество Достоевского. Сборник статей и материалов / Под ред. Л. Гроссмана. Одесса: Всеукраинское гос. изд-во, 1921. С. 41—62.

²⁹ Б. Г. Реузов. К истории замысла «Братьев Карамазовых» // Звенья. 1936. Т. 6. С. 545—573; Alexandra Lyngstad. Dostoevsky and Schiller. The Hague: Mouton, 1975.

³⁰ Словарь личных имен в произведениях Достоевского / Сост. А. Л. Бем, С. В. Завадский, Р. В. Плетнев, Д. И. Чижевский; Под общ ред. А. Л. Бема. Ч. 1. Произведения художественные // О Достоевском. Прага, 1933. Т. 2. Приложение. С. 1—81 (отд. паг.).

³¹ А. С. Долинин. Примечания // Ф. М. Достоевский. Письма: В 4 т. Т. 1. М.: ГИЗ, 1928. С. 466.

³² Charles Passage. Dostoevsky the Adapter. Chapel Hill, N.C.: University of North Carolina Press, 1954.

³³ Robin Miller. The Metaphysical Novel and the Evocation of Anxiety: «Melmoth the Wanderer» and «The Brothers Karamazov» // Russianness: Studies in Memory of Rufus Mathewson. Ann Arbor, Mich.: Ardis, 1988. P. 94ff.

³⁴ Joan D. Grossman. Edgar Allan Poe in Russia: A Study in Legend and Literary Influence. Wurzburg: Jal-Verlag, 1973; Leon Burnett. Dostoevsky, Poe, and the Discovery of Fantastic Realism // F. M. Dostoevsky (1821—1881): A Centenary Collection / Ed. Burnett. Oxford: Holdan Books, 1981.

³⁵ Св. Тодоров. Introduction a la litterature fantastique. Paris: Ed. du Seuil, 1976 (Цветан Тодоров. Введение в фантастическую литературу / Пер. с фр. Б. Нарумова. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999.)

³⁶ А. Л. Бем. Достоевский, гениальный читатель // О Достоевском. Т. 2. Прага, 1933. С. 14—19.

³⁷ Я. Э. Голосовкер. Достоевский и Кант. М.: Наука, 1963; G. Belzer. Hegel en Dostoievsky. Leiden: E. J. Brill, 1953.

³⁸ Л. П. Гроссман. Достоевский и Бакунин // Достоевский: Путь, поэтика, творчество. М., 1928.

³⁹ Alexander Vucinich. Darwin in Russian Thought. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1988.

⁴⁰ D. Fanger. Dostoevsky and Romantic Realism.

⁴¹ Н. В. Гоголь. Полное собрание сочинений: В 14 т. Л.: Изд-во Академии наук, 1951. Т. 6. С. 20.

⁴² С. А. Рейсер. К истории формулы «Все мы вышли из гоголевской “Шинели”» // Поэтика и стилистика русской литерату-

ры: Памяти академика В. В. Виноградова / Под ред. М. П. Алексеева. Л.: Наука, 1971. С. 187—188.

⁴³ *И. М. Катарский*. Диккенс в России. М.: Наука, 1966. С. 361 и сл.

⁴⁴ *Реизов*. К истории замысла «Братьев Карамазовых».

⁴⁵ *Э. Золя*. Карьера Ругонов / Пер. с фр. Е. Александровой // *Э. Золя*. Собрание сочинений: В 26 т. Т. 3. М., 1962. С. 45—46.

⁴⁶ *Реизов*. К истории замысла «Братьев Карамазовых». Е. Кийко в своей статье анализирует более поздние работы, посвященные сравнительному изучению творчества Жорж Санд и Достоевского (*Е. И. Кийко*. Достоевский и Жорж Санд // *Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae*. 1982. V. 24. P. 65—85).

⁴⁷ *Regis Messac*. Bulwer-Lytton et Dostoievski: De Paul Clifford a Raskolnikof // *Revue de litterature comparee*. 1924. Nu. 4. P. 638—653.

⁴⁸ *Д. С. Мережковский*. Толстой и Достоевский. СПб., 1901. В библиографии, собранной С. Беловым и др., приводятся названия более двух сотен работ, опубликованных в СССР с 1917 по 1965 гг. и посвященных литературным связям между Толстым и Достоевским: *Ф. М. Достоевский*. Библиография произведений Ф. М. Достоевского и литературы о нем. 1917—1965. М.: Книга, 1968.

⁴⁹ *А. Н. Батюто*. Идеи и образы // *Русская литература*. 1982. № 1. С. 76—96.

⁵⁰ *Nathalie Babel Brown*. Hugo and Dostoevsky. Ann Arbor, Mich.: Ardis, 1978. P. 69—101.

⁵¹ *В. А. Котельников*. Достоевский и Иван Киреевский // *Русская литература*. 1981. № 4. С. 57—76.

⁵² *Charles Moser*. Antinihilism in the Russian Novel of the 1800s. The Hague: Mouton, 1964.

⁵³ *Л. П. Гроссман*. Достоевский и Европа; *Malcolm Jones*, Dostoevsky and Europe: Travels in the Mind // *Renaissance and Modern Studies*. 1980. No. 24. P. 38—57.

ГЛАВА 3

¹ *Komarovich*. Die Urgestalt der Brueder Karamazoffs; [*А. С. Долинин*]. Ф. М. Достоевский. Материалы и исследования. Л.: Изд-во АН СССР, 1935; *Ф. М. Достоевский*. Полное собрание сочинений. Т. 15. Л., 1976.

² *В. Л. Комарович*. Фельетоны Достоевского // *Фельетоны 40-х годов* / Под ред. Ю. Г. Оксмана. М.: Academia, 1930. С. 112.

³ Ф. М. Достоевский. Материалы и исследования / Под ред. А. С. Долинина. Л.: Изд-во АН СССР, 1935. С. 16.

⁴ См., например, письма от 7 янв. 1876 г. (ПСС, 29/2: 71) и от 10 марта 1876 г. (ПСС, 29/2: 76).

⁵ Л. Гроссман. «Русский Кандид».

⁶ Связь между различными темами и статьями «Дневника» исследована Г. С. Морсоном: *Gary Saul Morson. The Boundaries of Genre: Dostoevsky's «Dairy of a Writer» and the Traditions of Literary Utopia.* Austin: University of Texas Press, 1981.

⁷ Ф. М. Достоевский. Материалы и исследования / Под ред. А. С. Долинина. Л., 1935. С. 14.

ГЛАВА 4

¹ Реузов. К истории замысла «Братьев Карамазовых». С. 552 и сл.

² Цит. по: ЦГВИА. Ф. 801. Оп. 79/20. Д. 37. Ч. 7, л. 125; Ч. 7, л. 160 об.

³ Вопрос об убийстве М. А. Достоевского так до конца и не прояснен. Достоверно известно лишь то, что он внезапно умер в своем поместье и что его семья не сообщила больше никаких сведений. Это молчание заставляет предположить, что если убийство и было преднамеренным, то оно было спровоцировано самим помещиком, что вполне возможно, учитывая его необузданный нрав, пьянство и принуждение крепостных женщин к сожительству. Джозеф Франк высказал предположение, что, возможно, все было не совсем так, как кажется на первый взгляд, хотя Достоевский, по всей вероятности, верил в убийство, и это сказалось на его психике. (*J. Frank. Dostoevsky: The Seeds of Revolt.* Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1976. P. 85—88).

⁴ П. К. Мартыанов. На переломе века // Исторический вестник. 1895. № 11. С. 450.

⁵ ЦГВИА. Ф. 801. Оп. 79/20. Д. 37. Листы не пронумерованы. 2 авг. 1844 г. Вопр. 7.

⁶ Я не рассматриваю использование шиллеровских цитат подробно, потому что это уже сделано Ниной Перлиной в ее замечательной книге, всесторонне изучающей роман с точки зрения интертекстуальности — ссылки, которые делает Достоевский или его герои, цитирование (в том числе и неточное) и т. д. (См.: *N. Perlina. The Brothers Karamazov: Varieties of Poetic Utterance.* Lanham, Md.: University Press of America, 1985).

⁷ *Komarovich*. Die Urgestalt der Brueder Karamasoffs. S. 167ff; *George Sand*. Mauprat. Paris, 1883. P. 58—75.

ГЛАВА 5

¹ Разговор Д'Аламбера и Дидро / Пер. с фр. П. С. Попова // Д. Дидро. Сочинения: В 2 т. Т. 1. Л.; М.: Мысль, 1986. С. 384—385.

² *Hippolyte Taine*. Cerebral Vibrations and Thought // Journal of Mental Science. № 101. April 1877. P. 879. (Перевод статьи в «Revue philosophique de la France et de l'étranger»).

³ *Jules Liegeois*, De la suggestion et du somnambulisme. Paris: O. Doin, 1899. P. 89.

⁴ *Karl Ludwig von Reichenbach*. Der sensitive Mensch. Vol. 2. Stuttgart: Cotta, 1855. S. 593—594.

⁵ *Hippolyte Bernheim*. Automatismes et suggestion. Paris: Alcan, 1917. P. 61.

⁶ *Всеволод Соловьев*. Воспоминания о Достоевском. СПб., 1881. Цит. по: Литературное наследство. Т. 83. М.: Наука, 1971. С. 367.

ГЛАВА 6

¹ *С. В. Ковалевская*. Воспоминания и письма. М.: Изд-во АН СССР, 1961. С. 96.

² Эпоха. 1864. № 9. Сентябрь С. 26.

³ Там же. С. 14, 21—22.

⁴ *Е. Н. Коншина*. Записные тетради Достоевского. М.; Л.: Academia, 1935. С. 47; *Л. М. Розенблюм*. Ф. М. Достоевский в работе над романом «Подросток» // Литературное наследство. Т. 77. 1965. С. 59.

⁵ *Л. Гроссман*. Семинарий по Достоевскому. С. 22.

⁶ *С. Т. Аксаков*. Собрание сочинений: В 4 т. М.: Художественная литература, 1955—1956. Т. 2. С. 36—37.

⁷ Там же. Т. 1. С. 127.

⁸ *С. Н. Дурьлин*. Об одном символе у Достоевского // Достоевский: Сборник статей. М., 1928. С. 163—199. (Труды ГАХН. Лит. секция. Вып. 3); *В. Л. Комарович*. «Мировая гармония» Достоевского // Атены. 1924. № 1—2. С. 112—142.

⁹ *Passage*. Dostoevsky the Adapter. P. 178.

¹⁰ *Э. Т. А. Гофман*. Эликсиры дьявола / Пер. с нем. В. Мику-

шевича // Э. Т. А. Гофман. Собрание сочинений. Т. 2. М., 1994. С. 10—17.

¹¹ Эпоха. 1864. № 9. Сентябрь. С. 1.

¹² *Lucretius*. De rerum natura. I, 150; *W. Shakespeare*. King Lear. 1.1.90; *L. Lowes*, Road to Xanadu.

¹³ *В. Михайлов*. Письмо к Достоевскому от 2 апреля 1878 г. С. 13. Рукопись хранится в РО РГБ (Ф. 93. II. 6/100).

¹⁴ *Л. Гроссман*. Семинарий по Достоевскому. С. 66.

ГЛАВА 7

¹ *В. Гюго*. Собор Парижской богородицы / Пер. с фр. Н. Коган // В. Гюго. Собрание сочинений: В 15 т. Т. 2. М.: Гослитиздат, 1953. С. 34—35.

² *Perlina*. Varieties of Poetic Utterance. P. 117 ff.

³ *Платон*, Государство. I: 344e / Пер. с др.-греч. А. Егунова / Платон. Сочинения. Т. 3. М.: Мысль, 1971. С. 114—115. В дальнейшем ссылки на это издание см. в тексте.

⁴ *И. И. Лапшин*. Как сложилась Легенда о Великом инквизиторе // О Достоевском / Под ред. А. Бема. Прага, 1929. Т. 1. С. 129 и сл.

⁵ *Emil Drougard*. La Legende du Grand Inquisiteur et Le Christ au Vatican // Revue des etudes slaves. 1934. N. 14. P. 224.

⁶ *Joseph Frank*. The Genesis of «Crime and Punishment» // Russianness: Studies in Memory of Rufus Mathewson. Ann Arbor, Mich.: Ardis, 1988. P. 124—143.

⁷ *В. Л. Комарович*. Юность Достоевского // Былое. 1924. № 23. С. 3—43; «Мировая гармония» Достоевского // Атеней. 1924. № 1—2. С. 112—142. Обе статьи перепечатаны в сборнике «О Достоевском. Статьи» (Introd. by D. Fanger. Providence, R.I.: Brown University Press. 1966).

⁸ *А. С. Долинин*. Последние романы Достоевского: Как создавались «Подросток» и «Братья Карамазовы». М.; Л.: Сов. писатель, 1963; *Е. Н. Дрыжакова*. Достоевский и Герцен: (У истоков романа «Бесы») // Достоевский: Материалы и исследования / Под ред. Г. Фридендера и др. Т. 1. Л., 1974. С. 219—239.

⁹ *А. Иванов*. О традиционной ошибке в оценке встреч Достоевского с Герценом // Новый журнал. 1980. № 141. Декабрь. С. 234—252.

¹⁰ Возможно, лучше всего тон этой публицистической полемики и место в ней Достоевского описаны в статье В. С. Дор-

ватовской-Любимовой «Достоевский и шестидесятники» (Достоевский: Сборник статей. М., 1928. (Труды ГАХН. Лит. секция. Вып. 3). С. 5—61).

ГЛАВА 8

¹ *D. H. Lawrence*. Introduction to «The Grand Inquisitor» / Trans. S. S. Koteliansky. London: Elkin Matthews & Marrot, 1930. P. iv.

² См., например: *D. H. Lawrence*. Selected Literary Criticism / Ed. Anthony Beal. New York: Viking, 1956. P. 189.

³ *В. Ветловская*. Риторика и поэтика // Исследования по поэтике и стилистике. Л.: Наука, 1972. С. 163—184.

⁴ *Maximilian Rudwin*. The Devil in Legend and Literature. Chicago: Open Court, 1931. P. 15ff.

⁵ *Д. В. Аверкиев*. Лихо // Огонек. 1880. № 5. С. 97.

⁶ *Д. С. Лихачев*. «Предисловный рассказ» Достоевского // Поэтика и стилистика русской литературы / Под ред. М. П. Алексеева. Л.: Наука, 1971.

⁷ *Л. М. Розенблюм*. Творческая лаборатория Достоевского-романиста // Литературное наследство. Т. 77. М., 1965. С. 39 и сл.

⁸ *С. С. Борщевский*. Щедрин и Достоевский, история их идейной борьбы. М.: Гослитиздат, 1956.

⁹ *Дороватовская-Любимова*. Достоевский и шестидесятники.

¹⁰ *Н. Лесков*. Собрание сочинений: В 11 т. Т. 3. М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1957. С. 363.

¹¹ Письмо Н. П. Баллина Достоевскому от 19 декабря 1876 г. (РО ИРЛИ. Ф. 100. Д. 24693. Л. 2).

¹² *Г. И. Чулков*. Как работал Достоевский. М.: Сов. писатель, 1939.

¹³ *А. С. Долинин*. Последние романы Достоевского. С. 25—26.

¹⁴ *Stanley Fish*. Surprised by Sin. New York: St. Martin's Press, 1967.

ГЛАВА 9

¹ *Gregory W. Jones*. Tests of a Structural Theory of the Memory Trace // British Journal of Psychology. 1978. No. 69. P. 351—367.

² *Gordon H. Bower*. Organizational Factors in Memory // Cognitive Psychology. 1970. No. 1. P. 18—46.

³ *David E. Rumelhart et al.* Parallel Distributed Processing. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1987; *Laird Cermak and Fergus Craik*.

Levels of Processing in Human Memory. New York: Wiley, 1979; *John R. Anderson*. The Architecture of Cognition. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1983.

⁴ *Wolfgang Koeler*. Gestalt Psychology. New York: Liveright, 1934.

⁵ *Gordon H. Bower et al.* Scripts in Memory for Texts // *Cognitive Psychology*. 1979. No. 11. P. 177—220.

⁶ Ф. М. Достоевский, А. Г. Достоевская. Переписка / Под ред. С. В. Белова, В. А. Туниманова. Л.: 1976. С. 110—111.

⁷ *Robin Miller*, *Dostoevsky and «The Idiot»: Author, Narrator, and Reader*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1981.

БИБЛИОГРАФИЯ

Полная библиография работ, посвященных Достоевскому, потребовала бы отдельного издания. Здесь приводится лишь список основных библиографических указателей и основных сборников статей о его творчестве, использованных автором данной книги, а также список тех работ, на которые он ссылается. Тем не менее, данная библиография может послужить источником исходной информации по рассматриваемой в книге теме.

БИБЛИОГРАФИИ

(в хронологическом порядке)

Библиографический указатель сочинений и произведений искусства,.. собранных в «Музее памяти Достоевского»... / Сост. А. Г. Достоевская. СПб., 1906.

Соколов Н. А. Материалы для библиографии Ф. М. Достоевского. 1903—1923 // Достоевский. Статьи и материалы / Под ред. А. С. Долинина. Сб. 2. М.; Л., 1924. С. 1—122 (отд. паг.).

Томашевский Б. Библиография // Ф. М. Достоевский. Полное собрание сочинений. Т. 13. М.: ГИЗ, 1929.

Ф. М. Достоевский. Библиография произведений Ф. М. Достоевского и литературы о нем, 1917—1965. М.: Книга, 1968.

Белов С. В. Ф. М. Достоевский. Библиография произведений Ф. М. Достоевского и литературы о нем, 1966—1969 // Достоевский и его время / Под ред. Г. М. Фридендера и др. Л.: Наука,

1971. С. 322—353.

Белов С. В. Ф. М. Достоевский. Библиография произведений Ф. М. Достоевского и литературы о нем за 1970—1971 // Достоевский. Материалы и исследования / Под ред. Г.М. Фридлиендера и др. Т. 1. Л., 1974. С. 305—338.

С 1970 года периодическое издание «Dostoevskii Studies» и его предшественник «The Bulletin of the International Dostoevskii Society» ежегодно публикуют библиографию новых работ по творчеству Достоевского.

СБОРНИКИ СТАТЕЙ (в хронологическом порядке)

Ф. М. Достоевский. Полное собрание сочинений. Т. 1 / Под ред. О. Миллера. СПб.: Изд-во Суворина, 1883.

Критический комментарий к сочинениям Ф. М. Достоевского. Сборник статей: В 4 т. / Под ред. В. А. Зелинского. 4-е изд. М.: Изд-во Баландина, 1901—1906.

Ф. М. Достоевский в русской критике / Под ред. И. И. Замотина. Варшава: Типография окружного Штаба, 1913

Гроссман Л. П. Библиотека Достоевского. Одесса, 1919.

Творчество Достоевского. Сборник статей и материалов / Под ред. Л. П. Гроссмана. Одесса: Всеукраинское гос. изд-во, 1921.

«Достоевский». Однодневная газета Русского Библиологического Общества. Пг., 1921. 30 окт. (12 ноября)

Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы: Сб. 1—2 / Под ред. А. С. Долинина. М.; Пг.: Мысль, 1922, 1924.

Гроссман Л. П. Семинарий по Достоевскому. М.; Пг.: ГИЗ, 1922.

Творческий путь Достоевского: Сборник статей / Под ред. Н. Л. Бродского. Л.: Сеятель, 1924.

F. M. Dostojewskij: Die Urgestalt der Brueder Karamasoffs / Erlautert von V. L. Komarowitsch. Munich: Piper Verlag, 1928.

Достоевский: Сборник статей. М., 1928 (Труды ГАХН. Литературная секция. Вып 3).

О Достоевском: Сборник статей: В 3 т. / Под ред. А. Л. Бема. Прага: Ф. Свобода, 1929, 1933, 1936.

Ф. М. Достоевский: Материалы и исследования / Под ред. А. С. Долинина. Л.: Изд-во АН СССР, 1935.

Звенья. 1936. Т. 6. С. 413—600.

- Бем А. Л. Достоевский: Психоаналитические этюды. Прага; Берлин: Петрополис, 1938.
- Modern Fiction Studies. Vol. 4. No. 3. Autumn 1958.
- Творчество Ф. М. Достоевского / Под ред. Н. Л. Степанова и др. М.: Изд-во АН СССР, 1959.
- Dostoevsky / Ed. by R. Wellek. New York: Twentieth Century Views, 1961.
- «Crime and Punishment» and the Critics / Ed. by E. Wasiolek. San Francisco: Wadsworth, 1961.
- Литературное наследство. Т. 77, 83, 86 (1965, 1971, 1973).
- O Dostoevskom: Stati / Ed. by D. Fanger. Providence, R.I.: Brown University Press, 1966.
- Canadian-American Slavic Studies. Vols. 6, 8, 12, 17 (1970—1978).
- Достоевский: Материалы и исследования. Т. 1 и сл. / Под ред. Г. М. Фридендера и др. Л.: Наука, 1974 и сл. (издание продолжается).
- Bulletin of the International Dostoevsky Society / Ed. by M. Rice, R. Neuheuser. (After 1978, Dostoevsky Studies).
- Dostoevsky (1821—1881): A Centenary Collection / Ed. by L. Burnett. Oxford: Holdan Books, 1981.
- Actualite de Dostoevskij / Ed. by N. Kauchtschischwili. Bergamo: La Quercia, 1982.
- New Essays on Dostoevsky / Ed. by M. V. Jones, G. M. Terry. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- Dostoevsky: New Perspectives / Ed. by R. L. Jackson. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1984.
- Critical Essays on Dostoevsky / Ed. by R. F. Miller. Boston: G. K. Hall, 1986.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

- Аверкиев Д. В.* Лихо // Огонек. 1880. № 5.
- Аксаков С. Т.* Собрание сочинений: В 4 т. М.: Художественная литература, 1955—1956.
- Алексеев М. П.* О влиянии на Достоевского творчества Шиллера, Мольера, Пушкина // Творчество Достоевского / Под ред. Л. П. Гроссмана. С. 41—62.
- Батюто А. И.* Идеи и образы // Русская литература. 1982. № 1. С. 76—96.
- Бем А. Л.* Достоевский, гениальный читатель // О Достоевском / Под ред. А. Л. Бема. Т. 2. С. 7—24.

- Бем А. Л. и др.* Словарь личных имен у Достоевского. Ч. 1. Произведения художественные // О Достоевском / Под ред. А. Л. Бема. Т. 2. Приложение. С. 1—81. (Отд. паг.).
- Борщевский С. С.* Шедрин и Достоевский: История их идейной борьбы. М.: Художественная литература, 1956.
- Ветловская В. Е.* Об одном из источников «Братьев Карамазовых» // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1981. Т. 40. С. 436—445.
- Ветловская В. Е.* Риторика и поэтика // Исследования по поэтике и стилистике. Л.: Наука, 1972. С. 163—184.
- Вильмонт Н.* Достоевский и Шиллер. М.: Советский писатель, 1984.
- Виноградов В. В.* Эволюция русского натурализма. Гоголь и Достоевский. Л.: Academia, 1929.
- Виноградов В. В.* Проблема авторства и теория стилей. М.: Гослитиздат, 1961.
- Гоголь Н. В.* Полное собрание сочинений: В 14 т. Л.: Изд-во Академии наук, 1951.
- Голосовкер Я. Э.* Достоевский и Кант. М.: Наука, 1963
- Гомер.* Илиада / Пер. с древнегреч. Н. Гнедича.
- Гомер.* Одиссея / Пер. с древнегреч. В. А. Жуковского.
- Гораций.* Оды. Эподы. Сатиры. Послания / Пер. с лат. под ред. М. Л. Гаспарова. М.: Художественная литература, 1970.
- Гофман Э. Т. А.* Эликсиры дьявола / Пер. с нем. В. Микушевича // Э. Т. А. Гофман. Собрание сочинений. Т. 2. М., 1994.
- Гроссман Л. П.* Достоевский и Бакунин // Достоевский: путь, поэтика, творчество. М.: Н. А. Столяр, 1928.
- Гроссман Л. П.* Достоевский и Европа // Достоевский: путь, поэтика, творчество. М.: Н. А. Столяр, 1928.
- Гроссман Л. П.* Поэтика Достоевского. М.: ГАХН, 1925. (История и теория искусств. Вып. 4).
- Гроссман Л. П.* Русский Кандид // Вестник Европы. 1914. № 5. С. 193—203.
- Гюго В.* Собор Парижской богородицы / Пер. с фр. Н. Коган // В. Гюго. Собрание сочинений: В 15 т. Т. 2. М.: Гослитиздат, 1953.
- Дело петрашевцев: В 3 т. М.; Л.: Наука, 1937—1951.
- Дидро Д.* Разговор Д'Аламбера и Дидро / Пер. с фр. П. С. Попова // Д. Дидро. Сочинения: В 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1986.
- Долинин А. С.* Последние романы Достоевского. Как создавались «Подросток» и «Братья Карамазовы». М.; Л.: Советский писатель, 1963.

Дороватовская-Любимова В. С. Достоевский и шестидесятники // Достоевский. Сборник статей. М., 1928. (Труды ГАХН. Лит. секция. Вып. 3). С. 5—61.

Достоевский в воспоминаниях современников / Под ред. А. С. Долинина. М.: Художественная литература, 1964.

Ф. М. Достоевский, А. Г. Достоевская. Переписка / Сост., примеч. С. В. Белова, В. А. Туниманова. Л.: Наука, 1976.

Достоевский Ф. М. Письма: В 4 т. / Под ред. А. С. Долинина. М.: ГИЗ, 1928—1956.

Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. / Под ред. Г. М. Фридендера и др. Л.: Наука, 1972—1990.

Дрыжакова Е. Н. Достоевский и Герцен // Достоевский. Материалы и исследования / Под ред. Г. М. Фридендера и др. Т. 1. Л., 1974. С. 224—225.

Дурылин С. Н. Об одном символе у Достоевского // Достоевский: Сборник статей. М., 1928. С. 163—199. (Труды ГАХН. Лит. секция. Вып. 3).

Золя Э. Карьера Ругонов. Пер. с фр. Е. Александровой // Э. Золя. Собрание сочинений: В 26 т. Т. 3. М., 1962.

Иванов А. О традиционной ошибке в оценке встреч Достоевского с Герценом // Новый журнал. 1980. № 141. Декабрь. С. 234—252.

Из архива Достоевского. Письма русских писателей / Под ред. Н. К. Пиксанова. М.; Пг.: ГИЗ, 1923.

Катарский И. М. Диккенс в России. М.: Наука, 1966.

Кийко Е. И. Достоевский и Жорж Санд // Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae. 1982. V. 24. P. 65—85.

Кирай Д. Раскольников и Гамлет // Проблемы поэтики русского реализма XIX века. Л.: Изд-во ЛГУ, 1984.

Кирпичников А. И. Достоевский и Писемский. Одесса: Штаб Одесского военного округа. 1894.

Кирпотин В. Я. Достоевский и Белинский. М.: Советский писатель, 1960.

Ковалевская С. В. Воспоминания и письма. М.: Наука, 1961.

Комарович В. Л. Достоевский. Л.: Образование, 1925.

Комарович В. Л. Фельетоны Достоевского // Фельетоны сококовых годов / Под ред. Ю. Г. Оксмана. М.: Academia, 1930.

Комарович В. Л. Юность Достоевского // Былое. 1924. № 23. С. 3—43.

Комарович В. Л. «Мировая гармония» Достоевского // Атеней. 1924. № 1—2. С. 112—142.

- Кони А. Ф.* Воспоминания о писателях. Л.: Лениздат, 1965.
- Коншина Е. Н.* Записные тетради Ф. М. Достоевского. М.; Л.: Academia, 1935.
- Котельников В. А.* Достоевский и Иван Киреевский // Русская литература. 1981. № 4. С. 57—76.
- Лапшин И. И.* Эстетика Достоевского // Достоевский: Статьи и материалы / Под ред. А. С. Долинина. Т. 1. С. 95—152.
- Лапшин И. И.* Как сложилась легенда о великом инквизиторе // О Достоевском / Под ред. А. Л. Бема. Т. 1. С. 125—139.
- Левин Ю. Д.* Достоевский и Шекспир // Достоевский. Материалы и исследования / Под ред. Г. М. Фридлиндера и др. Т. 1. Л., 1974. С. 108—135.
- Лесков Н. С.* Собрание сочинений: В 11 т. Т. 3. М.: Гослитиздат, 1957.
- Лихачев Д. С.* «Предисловный рассказ» Достоевского // Поэтика и стилистика русской литературы: Сб. памяти академика В. В. Виноградова / Под ред. М. П. Алексеева. Л.: Наука, 1971. С. 189—194.
- Луcretий.* О природе вещей / Пер. с лат. вступ. ст. и коммент. Ф. А. Петровского. М.: Наука, 1958.
- Мартьянов П. К.* На переломе века // Исторический вестник. 1895. № 11. С. 450.
- Мережковский Д. С.* Толстой и Достоевский. СПб., 1901.
- Нечаева В. С. (ред.)* Описание рукописей Ф. М. Достоевского. М.: Библиотека им. Ленина, 1957.
- Опочинин Е. Н.* Беседы с Достоевским // Звенья. 1936. № 6. С. 457—484.
- Паскаль Б.* Мысли / Пер. с фр. Э. Л. Фельдман-Линецкой. СПб.: Азбука, 1995.
- Платон.* Государство / Пер. с др.-греч. А. Егунова // Платон. Сочинения: В 3 т. Т. 3. Ч. 1. М.: Мысль, 1971.
- Реизов Б. Г.* К истории замысла «Братьев Карамазовых» // Звенья. 1936. Т. 6. С. 545—573; то же в кн.: *Реизов Б. Г.* Из истории европейских литератур. Л.: Изд-во ЛГУ, 1970. С. 129—138.
- Рейсер С. А.* К истории формулы «все мы вышли из гоголевской “Шинели”» // Поэтика и стилистика русской литературы: Сб. памяти академика В. В. Виноградова / Под ред. М. П. Алексеева. Л.: Наука, 1971. С. 187—188.
- Ровда К. И.* Под знаком реализма // Шекспир и русская культура / Под ред. М. П. Алексеева. М.: Наука, 1965. С. 544—626.
- Розенблюм Л. М.* Ф. М. Достоевский в работе над романом

- «Подросток» // Литературное наследство. 1965. Т. 58. С. 59.
- Розенблюм Л. М.* Творческая лаборатория Достоевского-романиста // Литературное наследство. 1965. Т. 77. С. 7—56.
- Розенблюм Л. М.* Творческие дневники Достоевского. М.: Наука, 1981.
- Соловьев В. С.* Воспоминания о Достоевском. СПб., 1881.
- Тынянов Ю.* Достоевский и Гоголь. Пг., 1921.
- Тюхова Е. В.* Достоевский и Тургенев. Курск: Курский гос. педагогический институт, 1981.
- Фридлиндер Г. М., Десяткина Л. П.* Библиотека Достоевского. (Новые материалы) // Достоевский: Материалы и исследования / Под ред. Г. М. Фридлиндера и др. Т. 1. Л., 1974.
- Чулков Г. И.* Как работал Достоевский. М.: Советский писатель, 1939.
- Anderson, John R.* The Architecture of Cognition. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1983.
- Belzer, G.* Hegel en Dostoievsky. Leiden: E. J. Brill, 1953.
- Bernheim, Hyppolite.* Automatismes et suggestion. Paris: Alcan, 1917.
- Bloom, Harold.* A Map of Misreading. New York: Oxford University Press, 1975.
- Bower, Gordon H.* Organizational Factors in Memory // Cognitive Psychology. 1970. No. 1. P. 18—46.
- Bower, G. H., et al.* Scripts in Memory for Text // Cognitive Psychology. 1979. No. 11. P. 177—220.
- Brown, Nathalie Babel.* Hugo and Dostoevsky. Ann Arbor, Mich.: Ardis, 1978.
- Brumfield, William.* Terese Philosophe and Dostoevsky // Comparative Literature. 1980. No. 32. P. 238—252.
- Burnett, Leon.* Dostoevsky, Poe, and the Discovery of Fantastic Realism // F. M. Dostoevsky (1821—1881): A Centenary Collection / Ed. by L. Burnett. Oxford: Holdan Books, 1981.
- Cermak, Laird, and Fergus, Craik.* Levels of Processing in Human Memory. New York: Wiley, 1979.
- The Creative Process, a Symposium / Ed. by B. Ghiselin. New York: New American Library, 1963.
- David, Zdenek V.* The Formation of the Religious and Social System of Vladimir S. Soloviev. Ph. D. diss. Harvard University, 1960.
- de Vogue, Eugene-Melchior.* Le roman russe. Paris: Plon, 1886.
- Drougard, Emil.* La Legende du Grand Inquisiteur et Le Christ au Vatican // Revue des etudes slaves. 1934. No. 14. P. 224—225.

Fanger, Donald. Dostoevsky and Romantic Realism. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1965.

Fish, Stanley. Surprised by Sin. New York: St. Martin's Press, 1967.

Frank, Joseph. Dostoevsky: The Seeds of Revolt. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1976.

Frank, Joseph. The Genesis of «Crime and Punishment» // Russianness: Studies in Memory of Rufus Mathewson. Ann Arbor, Mass.: Ardis, 1988.

Grossman, Joan D. Edgar Allan Poe in Russia: A Study in Legend and Literary Influence. Wurzburg: Jal-Verlag, 1973.

Hakel, Sergei. Zosima's Discourse in «The Brothers Karamazov» // New Essays on Dostoevsky / Ed. by M. V. Jones, G.M. Terry.

Howard, Barbara. The Rhetoric of Confession: Dostoevskij's «Notes from Underground» and Rousseau's «Confessions» // Slavic and East European Journal. 1981. No. 25. P. 16—32.

Hyman, Stanley Edgar. The Tangled Bank. New York: Octagon Books, 1970.

James, Henry. Letters / Ed. by Percy Lubbock. New York: Octagon Books, 1970.

Jones, Gregory W. Tests of a Structural Theory of the Memory Trace // British Journal of Psychology. 1978. No. 69. P. 351—367.

Jones, Malcolm V. Dostoevsky and Europe: Travels in the Mind // Renaissance and Modern Studies. 1980. No. 24. P. 38—57.

Kjetsaa, Geir. Dostoevsky and His New Testament. Atlantic Highlands, N.J.: Humanities Press, 1984.

Koehler, Wolfgang. Gestalt Psychology. New York: Liveright, 1934.

Lanson, Gustave. Essais du methode, de critique, and d'histoire litteraire. Paris: Hachette, 1965.

Lawrence, D. H. «Introduction» to «The Grand Inquisitor». London: Elkin Matthews & Marrot, 1930.

Lawrence, D. H. Selected Literary Criticism / Ed. by Anthony Beal. New York: Viking, 1956.

Liegeois, Jules. De la suggestion et du somnambulisme. Paris: O. Doin, 1899.

Linner, Sven. Starets Zosima in «The Brothers Karamazov»: A Study in the Mimesis of Virtue. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1975.

Lowes, John Livingston. The Road to Xanadu. Boston; New York: Houghton Mifflin, 1927.

Lyngstad, Alexandra. Dostoevsky and Schiller. The Hague: Mouton, 1975.

MacKenzie, Compton. Literature in My Time. Freeport, N.Y.: Books for Libraries Press, 1967.

MacPike, Loralee. Dickens and Dostoevsky: The Technique of Reverse Influence // The Changing World of Charles Dickens / Ed. by Robert Giddings. Totowa, N.J.: Vision; Barnes & Noble, 1983.

MacPike, L. Dostoevsky's Dickens. Totowa, N.J.: Barnes & Noble, 1981.

Markovitch, Milan. La volonté de puissance chez Balzac et Dostoevski // Festgabe für Paul Diels / Ed. by Erwin Koschmieder and Alois Schmaus. Munich: Isar Verlag, 1953. S. 252—259.

Messac, Regis. Bulwer-Lytton et Dostoevski: De Paul Clifford à Raskolnikof // Revue de littérature comparée. 1926. No. 4. P. 638—653.

Miller, Robin. Dostoevsky and «The Idiot»: Author, Narrator, and Reader. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1981.

Miller, R. The Metaphysical Novel and the Evocation of Anxiety: «Melmoth the Wanderer» and «The Brithers Karamazov» // Russianness: Studies in Memory of Rufus Mathewson. Ann Arbor, Mich.: Ardis, 1988.

Milton, John. Poetical Works. London: Oxford University Press, 1946.

Morson, Gary Saul. The Boundaries of Genre: Dostoevsky's «Dairy of a Writer» and the Traditions of Literary Utopia. Austin: University of Texas Press, 1981. Reprint. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1988.

Moser, Charles. Antinihilism in the Russian Novel of the 1880s. The Hague: Mouton, 1964.

Onasch, Konrad. Dostoevskij's Kinderglaube // Canadian-American Slavic Studies. Fall 1978. No. 3. P. 377—381.

Passage, Charles. Dostoevski the Adapter. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1954.

Perlina, Nina. The Brothers Karamazov: Varieties of Poetic Utterance. Lanham, Md.: University Press of America, 1985.

Riffaterre, Michael. The Semiotics of Poetry. Bloomington: Indiana University Press, 1978.

Rudwin, Maximilian. The Devil in Legend and Literature. Chicago: Open Court, 1931.

Rumelhart, David E., et al. Parallel Distributed Processing. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1987.

Sand, George. Mauprat. Paris, 1983.

Seeley, K. G. Dostoevsky and the French criticism from the

Beginning to 1960. Ph.D. diss. Columbia University, 1960.

Stauffer, Donald. Genesis, or the Poet as Maker // Poets at Work / Ed. by Ch. D. Abbott. New York: Harcourt Brace, 1948.

Steiner, George. Tolstoi or Dostoevsky: An Essay in the Old Criticism. New York: Alfred A. Knopf, 1959.

Taine, Hippolyte. Cerebral Vibrations and Thought / Journal of Mental Sciences. April 1877. Vol. 101. P. 879. Translated from: Revue philosophique de la France et de l'étranger.

Terras, Victor. A Karamazov Companion: Commentary on the Genesis, Language, and Style of Dostoevsky's Novel. Madison: University of Wisconsin Press, 1981.

Todd, William Mills. Literature and Society in Imperial Russia. Stanford, Calif.: Stanford University press, 1978.

Todorov Cv. Introduction a la litterature fantastique. P.: Ed. du Seuil, 1976.

Turkevich, Ludmila B. Cervantes in Russia. Princeton, N.J.: Princeton University press, 1950.

Von Reichenbach, Karl Ludwig. Der sensitive Mensch. Vol. 2. Stuttgart: Cotta, 1855.

Vucinich, Alexander. Darwin in Russian Thought. Berkely and Los Angeles: University of California press, 1988.

Именной указатель*

- Аввакум, протопоп 34, 197
Августин Блаженный 39
Аверкиев Д. В. 66, 183—187, 235, 238
Аксаков К. С. 65
Аксаков С. Т. 134—137, 140—142, 149, 151, 222, 233, 238
Аксакова М. Н. (урожд. Зубова) 134—136, 140, 149
Александр II 42, 171
Александрова Е., переводчица 231, 240
Алексеев М. П. 30, 45, 229—231, 235, 238, 241
Амвросий, монах 35, 81
Анна Григорьевна см. Достоевская А. Г.
Антонович М. А. 35, 170, 171
Арбан Д. 71
Аристотель 16, 21, 38, 147
Аристофан 38
Аскоченский В. И. 66, 172
- Бабеф Г. (Ф. Н.) 52
Байрон Д. Г. 37, 49, 50, 180
Бакунин М. А. 52, 178, 180, 230, 239
Баллин Н. П. 200, 201, 235
Бальзак О. де (Balzac) 12, 28, 43, 57, 61, 69, 93, 159, 244
Бартрам У. 144
Батюто А. И. 231, 238
Батюшков К. Н. 50
Бахтин М. М. 174
Бегичев Д. Н. 44
Белинский В. Г. 38, 115, 167—169, 171, 177, 193, 195, 201, 208—210, 217, 222, 240
Бело А. (Belot) 31, 32, 52, 62
Белов С. В. 55, 200, 236, 237
Бельцер Д. (Belzer) 52, 230, 242
Бем А. Л. 30, 228, 230, 234, 237—239, 241

* Составил М. Д. Эльзон

- Бёме Я. 36
Бенни А. 66, 198, 206
Беранже П. Ж. де 50
Бернар К. 53, 105, 107, 192, 200
Бернгейм И. (Bernheim) 107—109, 233, 242
Блан Л. 52
Блейк В. 180, 213
Блум Г. (Bloom) 9, 227, 242
Боборькин П. Д. 8
Богданович И. Ф. 42
Бодлер Ш. 66, 67, 180
Бокль Г. 55
Бомарше П. О. 42
Борщевский С. С. 235, 239
Боткин В. П. 177, 209
Брамфилд В. (Brumfield) 42, 229, 242
Бродский Н. Л. 237
Брэд Д. 107
Буало Депрео Н. 42
Булгарин Ф. В. 55
Бульвер-Литтон Э. Д. 62, 231, 244
Буташевич-Петрашевский М. В. см. Петрашевский М. В.
Бэкон Ф. 39
- Вельтман А. Ф. 44
Вергилий 38
Ветловская В. Е. 30, 34, 35, 180, 229, 235, 239
Вильмонт Н. Н. 239
Вильсон В. 6
Виноградов В. В. 30, 228, 231, 239, 241
Вогюэ Э.-М. де (De Vogüé) 28, 29, 58, 228, 242
Волжина-Гроссет Н. А. 120
Вольтер (Аруэ Ф.-М., Voltaire) 41, 43, 75, 160, 171, 202, 207, 208, 210, 223,
229, 232, 239
Вордсворт У. 48
Вульф Т. 12
Высоцкий Л. Н. 4, 7, 9, 17, 22, 33, 52, 59, 107, 111, 117, 120, 144, 154, 168,
180, 186, 192
Вяземский П. А. 50
- Гакель С. (Hakel) 35, 229, 243
Галилей Г. 53
Гарриман А. 5, 6

- Гаспаров М. Л. 227, 239
Гегель Г. В. Ф. (Hegel) 37, 47, 52, 230, 242
Гейне Г. 50, 166
Гельвеций К.-А. 43
Гердер И. Г. 47
Геродот 38
Герсон А. М. см. Смарагдов С., псевд.
Герцен А. И. (Herzen) 115, 156, 157, 167—169, 171, 177, 178, 189, 193, 201, 209, 210, 217, 234, 240
Гесиод 15, 25
Гёте И.-В. (Goethe) 37, 46—48, 59, 159, 166, 185, 186
Гитлер А. 29
Гнедич Н. И. 227, 239
Гоголь Н. В. (Gogol) 40, 44, 45, 47, 48, 51, 57, 58, 155, 177, 181, 209, 230, 239, 241, 242
Годунов Б. Ф. 44, 51, 92
Голдсмит О. 43
Голосовкер Я. Э. 52, 230, 239
Гомер 15—17, 36—38, 163, 164, 227, 239
Гончаров И. А. 16, 47, 66, 227
Гораций 13, 17, 18, 111, 227, 239
Гофман Э. Т. А. (Hoffmann) 30, 36, 40, 48—50, 138—140, 142, 144, 148, 149, 151, 152, 155, 159, 185, 233, 234, 239
Грановский Т. Н. 65
Григорий Палама 34
Григорович Д. В. 58
Григорьев А. А. 66
Гроссман Д. (Grossman) 49, 230, 243
Гроссман Л. П. 29, 30, 32, 39, 43, 49, 66, 75, 228—233, 236, 238, 239
Гумбольдт А. 53
Гусев А. Ф. 34
Гюго В. (Hugo) 35, 37, 43, 48, 49, 57, 59, 60, 101, 152, 154—156, 159, 165, 231, 234, 239, 242
Давид, царь иудейский 186
Д'Аламбер Ж. (D'Alembert) 104, 108, 233, 239
Даль В. И. 44
Данте Алигьери 39
Дарвин Ч. 53, 218, 230
Дашкова Е. Р. 42
Де Вогюз Э. см. Вогюз Э. М. де
Дейвид З. см. David Zdenek V.
Декарт Р. 52

Дельвиг А. А. 50
Демокрит 143
Державин Г. Р. 37, 42, 44
Де Сад, маркиз см. Сад А. Ф. де
Десяткина Л. П. 228, 242
Дефо Д. 42
Джеймс Г. (James) 28, 228, 243
Джонсон С. 13
Джоунс М. см. Jones M. V.
Дидро Д. (Diderot) 39, 41, 43, 104—106, 108, 233, 239
Диккенс Ч. (Dickens) 12, 48, 49, 57—59, 61, 109, 120, 132, 231, 240, 244
Диоген 38
Диодор 38
Дмитриев И. И. 50
Добролюбов Н. А. (-бов, псевд.) 23, 169, 170, 194
Дойл А. К. 10
Долинин А. С. (Искоз) 30, 46, 69, 74, 78, 79, 155, 169, 208—210, 229—232,
234—237, 239—241
Дороватовская-Любимова В. С. 199, 235, 240
Достоевская А. Г. (урожд. Сниткина) 25, 30, 60, 71, 80, 81, 148, 223, 236,
240
Достоевская Л. Ф. 71, 80
Достоевская М. Д. (урожд. Констант, первым браком Исаева) 71, 72, 111,
118
Достоевская М. Ф. (урожд. Нечаева) 33, 44, 71, 148
Достоевская С. Ф. 71
Достоевский А. М. 44
Достоевский А. Ф. 25, 80, 81, 146, 149, 151
Достоевский Д. М. 44
Достоевский М. А. 44, 71, 90, 232
Достоевский М. М. 30, 34, 36, 38, 44, 49, 52, 66, 71, 72, 77, 183
Достоевский Ф. Ф. 71, 80
Другар Э. (Drougard) 165, 234, 242
Дрыжакова Е. Н. 169, 234, 240
Дурылин С. Н. 52, 138, 233, 240
Дюма А. (отец) 55
Дюма А. (сын, Dumas-fils) 31, 32

Евклид 190
Егунов А. Н. 234, 241
Екатерина II 72
Елисеев Г. З. 171, 198, 201

Жан-Поль (Рихтер И.) 166
Жуковский В. А. 44, 50, 227, 239

Завадский С. В. 230
Загоскин М. Н. 44
Замотин И. И. 237
Зелинский В. А. 237
Золя Э. (Zola) 29, 60, 132, 231, 240

Иван VI 72
Иванов А. 169, 234, 240
Игорь Святославович, кн. 39
Ильинский Д., каторжник 84—95, 100—102, 223
Исаак Сирин 34
Йонж А. де 67

Кабанту Л. (Cabantous) 165, 187
Кабе Э. (Кабет) 52, 53, 168
Казак Луганский, псевд. см. Даль В. И.
Каирова А. В. 99—102
Калатыров В. И. 34
Кант И. (Kant) 47, 52, 230, 239
Каракозов Д. В. 171
Карамзин Н. М. 41, 44, 45, 47, 48, 55, 58
Катарский И. М. 58, 231, 240
Катков М. Н. 66, 80—83, 172, 177
Катто Ж. 30
Кельсиев В. И. 34
Кеннан Д. 6
Кийко Е. И. 231, 240
Кир, имп. 56
Кирай Д. 240
Киреевский И. В. 65, 231, 241
Кирпичников А. И. 240
Кирпотин В. Я. 240
Китс Д. 76
Ковалевская С. В. 127, 233, 240
Коган Н., переводчица 234, 239
Кок П. Ш. де 62
Коллинз У. 109
Кольридж С. Т. 13
Комарович В. Л. 30, 52, 97, 138, 169, 227, 231, 233, 234, 237, 240
Конан Дойл А. см. Дойл А. К.

Кони А. Ф. 241
Консидеран В. 52, 53
Конт О. 53
Коншина Е. Н. 233, 241
Коперник Н. 53
Корвин-Круковская А. В. 127, 128, 131, 140—142, 149, 151
Корвин-Круковская С. В. см. Ковалевская С. В.
Корнелий Непот 38
Корнель П. 37, 38, 41
Корнилова Е. П. 99, 100
Костомаров Н. И. 47
Котельников В. А. 65, 231, 241
Котелянский С. С. 173, 235
Крамской И. Н. 145—147
Крестовский В. В. 66
Крылов И. А. 50
Ксенофонт 38
Курбский А. М. 39

Лажечников И. И. 44
Лансон Г. (Lanson) 18—20, 228, 243
Лапшин И. И. 165, 234, 241
Ларошфуко Ф. де 42
Лафонтен Ж. де 42
Левин Ю. Д. 229, 241
Левитов А. И. 171
Лейбниц Г. В. 52
Леонид, монах 34
Леонтьев К. Н. 35
Лермонтов М. Ю. 49—51, 64
Леру П. 168
Лесаж А. Р. 41, 47
Лесков Н. С. 66, 198, 206, 235, 241
Либих Ю. 53
Либо А. О. 107
Лингстад А. (Lingstadt, Lyngstad) 30, 45, 156, 230, 243
Линнер С. (Linner) 35, 43, 229, 243
Лихачев Д. С. 186, 235, 241
Лобачевский Н. И. 53
Ломоносов М. В. 42, 44
Лотреамон (Дюкас И.) 180
Лоуренс Д. Г. (Lawrence) 173—175, 177, 180, 184, 211, 212, 235, 243
Лоуэс Д. Л. (Lowes) 13, 20, 143, 228, 234, 243

Луве де Кувре Ш. Б. 42
Лукреций 11, 15, 143, 227, 234, 241
Льюис Д. Г. 53
Любимов Н. А. 82, 174, 177, 178, 187, 188, 206
Лютер М. 35

Майков А. Н. 22, 23, 73, 78, 178, 222, 223
Макарий, митрополит 34
Макензи К. см. MacKenzie С.
Макиавелли Н. 39
Малерб Ф. 41
Мальтус Т. Р. 52
Мария Стюарт 93
Маркс К. 52
Мартинсен Д. 6
Мартьянов П. К. 89—91, 94, 232, 241
Масальский К. П. 44
Масийон Ж. Б. 34
Мелвилл Р. 6
Мельников П. И. (псевд. Андрей Печерский) 34
Менделеев Д. И. 53, 192
Мережковский Д. С. 231, 241
Месмер Ф. А. 107
Мессак Р. (Messac) 62, 231, 244
Мещерский В. П., кн. 77
Микушевич В. Б. 233, 234, 239
Миллер Р. (Miller) 6, 48, 230, 236, 238, 244
Милль Д. С. 12, 52
Милош Ч. 35
Мильтон Д. (Milton) 17, 41, 166, 213, 227, 244
Минаев Д. Д. 199, 201
Михайлов В. В. 79, 145—149, 151, 234
Михайловский Н. К. 170
Мозер Ч. (Moser) 65, 231, 244
Молешотт Я. 53
Мольер (Поклен Ж. Б., Molière) 41, 42, 230, 238
Монтень М. 41, 165
Монтескье Ш. 42
Мопассан Г. де 12, 29, 152
Мор Т. 39
Морсон Г. С. (Morson) 6, 232, 244
Моцарт В. А. 13
Мочалов П. С. 47
Муравьев А. Н. 34

Мурзенкова Л. Н. 4
Мэтьюрин Ч. (Maturin) 48, 230, 244
Мюссе А. де (De Musset) 31, 44, 48

Наполеон 31
Наполеон III 166
Нарежный В. Т. 44
Нарумов Б. 230
Нейфельд И. 71
Некрасов Н. А. 63, 64
Нечаев С. Г. 34, 52, 171
Нечаева В. С. 30, 229, 241
Нечаева М. Ф. см. Достоевская М. Ф.
Никодим 166
Николай I 89, 90
Ньютон И. 53
Нэпп Л. см. Knapp L.

Оглоблин Н. Я. 34
Оксман Ю. Г. 69, 231, 240
Опочинин Е. Н. 228, 241
Остин Д. 62

Пантелеев Л. Ф. 236
Парфений, инок 34, 35
Паскаль Б. (Pascal) 18—20, 41, 227, 241
Перлина Н. М. (Perlina) 156, 171, 174, 179, 232, 234, 244
Петрарка Ф. 39
Петрашевский М. В. (Буташевич) 30, 52, 53, 165, 170, 177, 178, 228, 239
Петровский Ф. А. 227, 241
Печерин В. С. 156, 157
Пиксанов Н. К. 227, 240
Писарев Д. И. 166, 169, 170, 189
Писаревский Н. Г. 53
Писемский А. Ф. 66, 240
Пифагор 105
Платон 7, 11, 38, 159, 161—164, 227, 234, 241
Плетнев Р. В. 230
Плиний 38
Плутарх 38
По Э. А. (Poe) 40, 48, 49, 67, 230, 242, 243
Победоносцев К. П. 25, 35
Полевой К. А. 44
Полежаев А. И. 50

Полонский Я. П. 48
Попов П. С. 233, 239
Прево д'Экзиль А. 42
Прескотт У. 47, 55
Прудон П. Ж. (Proudon) 31, 52, 168
Прусский П. 34
Прыжов И. Г. 34
Пуанкаре А. 11, 224
Путята А. Д. 53
Пуцыкович В. Ф. 197
Пушкин А. С. 12, 13, 37, 44, 45, 47, 48, 50, 51, 58, 64, 82, 132, 209, 230, 238
Пыпин А. Н. 209
Пэсидж Ч. см. Passage Ch.

Рабле Ф. 41
Радищев А. Н. 42, 47
Радклифф А. 48
Раймунд Сабундский 165
Раммельмейер А. 30, 209
Расин Ж. 37, 38, 41
Раскин Роуз 6
Расписарди 180
Реизов Б. Г. 30, 45, 60, 61, 89—91, 230—232, 241
Рейсер С. А. 58, 230, 241
Ренан Э. 35
Решетников Ф. М. 171
Риффатер М. (Riffaterre) 9, 227, 244
Ричардсон С. 42, 47
Ровда К. И. 229, 241
Розенблюм Л. М. 30, 187, 233, 235, 241, 242
Рокфеллер 6
Ронсар П. 39
Руссо Ж. Ж. 41, 43, 44, 97, 229, 243
Рэдсток, лорд 35

Сад А. Ф. де, маркиз 42, 47
Салтыков-Щедрин М. Е. 169, 170, 194, 197, 235, 239
Самарин Ю. Ф. 65
Санд Ж. (Занд, Sand) 28, 31, 43, 61, 96—98, 159, 168, 231, 233, 240, 244
Сафо 38
Свифт Д. 42
Свобода Ф. 228, 237
Сен-Симон де Рувруа К.-А. 42

Сервантес Сааведра М. де 39, 40, 47, 132
Сергий Радонежский 34
Сеченов И. М. 53, 105
Симеон Новый Богослов 34
Скарятин В. Д. 172
Скотт В. 41, 44, 45, 47
Смарагдов С., псевд. (Герсон А. М.) 171
Соколов Н. А. 236
Сократ 38, 159—163
Соловьев Вл. С. 34, 36, 81, 165, 229, 242
Соловьев Вс. С. 233, 242
Соловьев С. М. 47, 55
Спиноза Б. 52
Стайнер Д. см. Steiner G.
Стауфер Д. (Stauffer) 20, 228, 245
Стендаль (Бейль А.) 38, 72
Степанов Н. Л. 238
Стерн Л. 40, 47
Стефан Яворский 34
Столляр Н. А. 229, 239
Страхов Н. Н. 66
Стриндберг Ю. А. 180
Суинберн А. Ч. 180
Сулье Ф. 62
Сумароков А. П. 47
Сулова А. П. 72
Сю Э. 28, 49, 61, 62

Тацит 38
Тейт А. (Tate) 14, 17, 23
Террас В. (Terras) 30, 174, 179, 245
Тихон Задонский 34, 35
Тихонравов Н. С. 35
Тодд У. (Todd) 5, 245
Тодоров Ц. 49, 230, 245
Толстой Л. Н. 12, 14, 28, 32, 47, 51, 62, 63, 74, 82, 93, 177, 215, 225, 227,
231, 241, 245
Толстяков А. П. 58
Томашевский Б. В. 236
Троллоп Э. 12
Туниманов В. А. 4, 30, 45, 236, 240
Тургенев И. С. 28, 47, 58, 63, 70, 106, 205, 206, 209, 242
Туркевич Л. Б. (Turkevich) 39, 229, 245

Тынянов Ю. Н. 30, 50, 242
Тьер Л. 55
Тэн И. (Taine) 55, 105, 106, 233, 245
Тютчев Ф. И. 59
Тюхова Е. В. 242
Уолпол Х. (Walpole) 28
Уолтонкрафт М. (Годвин) см. Шелли М.
Успенский Н. В. 171

Фангер Д. (Fanger) 22, 30, 57, 228, 230, 234, 238, 243
Федоренко Б. В. 90
Федоров Н. Ф. 35, 111
Фейербах Л. 53, 168
Филдинг Г. 47
Фиш С. (Fisch) 213, 235, 243
Флавий 38
Флобер Г. (Flaubert) 12, 31, 152, 179
Фома Кемпийский 35
Фонвизин Д. И. 47
Фотий, архимандрит 34
Фохт К. 53
Фрай Н. (Frye) 163
Франк Д. (Frank) 63, 166, 169, 232, 234, 243
Франциск Ассизский 34
Фрейд З. 10, 17, 49, 71, 102, 107, 143, 185
Фридлендер Г. М. 30, 228, 229, 234, 236—238, 240—242
Фукидид 38
Фурье Ш. 52, 53, 168

Хаймен С. (Human) 10, 227, 243
Хемницер И. И. 42
Херасков М. М. 42
Хомяков А. С. 34, 65

Цайдлер П. М. 34
Цицерон 38

Чаадаев П. Я. 65
Чернышевский Н. Г. 105, 169, 170, 200, 205
Чехов А. П. 12
Чижевский Д. И. 30, 45, 52, 94, 230
Чулков Г. И. 30, 208, 235, 242
Шарко Ж. М. 107

- Шарп Ж. Б. А. 55
Шатобриан Ф. Р. де 48
Шатриан А. 31
Шекспир В. 12, 30, 34, 37—41, 45, 47, 48, 59, 76, 80, 94, 143, 229, 234, 240, 241
Шелли М. 48
Шеллинг Ф. В. Й., фон 36
Шенье А. 42
Шеридан Р. 94
Шидловский И. Н. 156
Шиллер И. Ф. 12, 36, 37, 41, 45—47, 94, 95, 97, 156—158, 171, 193, 230, 232, 238, 239, 243
Шлоссер Ф. 47
Штраус Д. Ф. 35, 165, 168
- Щедрин Н. см. Салтыков-Щедрин М. Е.
- Эвклид см. Евклид
Эзоп 38
Элиот Д. 62
Эллиотсон Д. 107
Эпикур 15, 107
Эркман Э. 31
Эркман-Шатриан, колл. псевд. (Erckman-Chatrian) 31
Эсхил 38
- Ювенал 38
Юлий Цезарь 38
Юнг К. Г. 23
- Abbott Ch. D. 228, 245
Anderson J. R. 236, 242
Beal A. 235, 243
Bower G. H. 235, 236, 242
Brill E. J. 230, 242
Brown N. 30, 59, 63, 231, 242
Burnett L. 230, 238, 242
Cermak L. 236, 242
David Zdenek V. 36, 229, 242
Diels P. 244
Doin O. 233, 243
Fergus C. 236, 242

Feuillet O. 31
Chiselin B. 227, 242
Hall G. K. 238
Howard B. 229, 243
Jackson R. L. 238
Jones G. W. 229, 243
Jones M. V. 30, 62, 231, 236, 238, 243
Kauchtschischwili N. 238
Kjetsaa G. 229, 243
Knapp L. 54
Knopf A. 227, 245
Koehler W. 236, 243
Koschmieder E. 244
Liegeois J. 108, 233, 243
Lubbock P. 228, 243
MacKenzie C. 27, 228, 244
MacPike L. 244
Markovitch M. 244
Mathewson R. 230, 234, 243, 244
Neuheuser R. 238
Onasch K. 229, 244
Passage Ch. 30, 48, 155, 230, 233, 244
Perlina N. см. Перлина Н. М.
Reichenbach K. L. von 233, 245
Rice M. 238
Rudwin M. 235, 244
Rumelhart D. E. 236, 244
Schmaus A. 244
Seeley K. G. 228, 244
Steiner D. 14, 227, 245
Terry G. M. 229, 238, 243
Vucinich A. 230, 245
Wasiolek E. 238
Wellek R. 238

Содержание

Предисловие 5

Глава 1

ВВЕДЕНИЕ

1. В данной книге рассматривается, каким образом Достоевский перерабатывал материал, вошедший в роман «Братья Карамазовы» 7
2. Некоторые компетентные читатели возражают против исследований подобного рода 9
3. Понятие «новоподобия» подчеркивает необходимость изучения источников 14
4. Достоевский выработал особый взгляд на вдохновение, позволивший совместить критерий оригинальности текста с критерием истинности 21

Глава 2

КРУГ ЧТЕНИЯ ДОСТОЕВСКОГО БЫЛ ОЧЕНЬ ШИРОК: ПЕРИОДИЧЕСКИЕ ИЗДАНИЯ, БЕЛЛЕТРИСТИКА И ПРОЧАЯ ЛИТЕРАТУРА — СОВРЕМЕННАЯ И ПРЕЖНИХ ЭПОХ, РУССКАЯ И ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКАЯ, ВЫСОКОГО И НИЗКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО УРОВНЯ

1. В течение нескольких десятилетий исследователи не принимали во внимание, что Достоевский жадно и целенаправленно читал литературу самого разного характера 27
2. Информация о том, что читал Достоевский, обширна, но недостаточна 29
3. Библия и другие тексты религиозного содержания были в числе первых книг, прочитанных Достоевским, оставались с ним всю жизнь и оказали на него большое влияние 33

4. Достоевский высоко ценил классические образцы светской литературы; некоторые из них играли большую роль в его творчестве	36
5. В юности Достоевский зачитывался Карамзиным, Вальтером Скоттом и Шиллером, в зрелые годы предпочитал Вольтера, Дидро и Руссо	41
6. Как литератор, Достоевский во многом сложился под влиянием поколения писателей, творивших в начале XIX века	48
7. Философскую, научную и историческую литературу Достоевский читал в большом количестве, хотя и не систематически	51
8. Своими учителями Достоевский считал прежде всего Бальзака, Диккенса, Гоголя и Гюго	57
9. Как публицист, Достоевский читал все, что мог достать из опубликованных и неопубликованных материалов, независимо от их литературных достоинств и от того, вышли они из-под пера его друзей или недругов	64

Глава 3

ДОСТОЕВСКИЙ ВЫНАШИВАЛ ЗАМЫСЕЛ «БРАТЬЕВ КАРАМАЗОВЫХ» ВСЮ ЖИЗНЬ, В ТЕЧЕНИЕ ГОДА ОБДУМЫВАЛ ПЛАН РОМАНА И ДВА ГОДА ПИСАЛ ЕГО

1. Информация о жизненных наблюдениях Достоевского, послуживших материалом для «Братьев Карамазовых», частично известна из его записных тетрадей к другим произведениям	68
2. Роман включает многое из того, что Достоевский собирался использовать в произведениях, так и не написанных им	71
3. Используя остатки материала, не вошедшие в предыдущие сочинения, «Братья Карамазовы» продолжают многие из начатых ранее экспериментов, изменив ту или иную из составляющих	76
4. 1878-й год был почти целиком посвящен составлению плана будущего романа, а годы 1879-й и 1880-й — написанию его	79

Глава 4

ОБРАЗ МИТИ КАРАМАЗОВА И ИСТОРИЯ ЕГО ЖИЗНИ ЯВИЛИСЬ РЕЗУЛЬТАТОМ ПЕРЕРАБОТКИ ИНФОРМАЦИИ, СОБРАННОЙ В ТЕЧЕНИЕ МНОГИХ ЛЕТ

1. Виновность и невиновность каторжника Ильинского выполняют различную функцию в «Записках из Мертвого дома» 84
2. Основываясь на истории Ильинского, Достоевский разработал план мелодрамы 92
3. Одним из источников «выдержки» Мити Карамазова является роман Жорж Санд 96
4. Эта особенность персонажа уже использовалась Достоевским в «Преступлении и наказании» 99

Глава 5

ДОСТОЕВСКИЙ РАЗРАБАТЫВАЛ В РОМАНЕ ТЕМУ ПАМЯТИ, ОПИРАЯСЬ НА РАЗНООБРАЗНЫЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ И ВНЕЛИТЕРАТУРНЫЕ ИСТОЧНИКИ

1. Писатель проявлял интерес к научным исследованиям XIX века по проблемам познания и памяти 103
2. Интерес Достоевского к проблеме человеческой памяти и его осведомленность в этой области во многом определяли тематическую структуру «Братьев Карамазовых» 112

Глава 6

ПРОИСХОЖДЕНИЕ ОДНОГО ИЗ ФРАГМЕНТОВ, ПОСВЯЩЕННЫХ АЛЕШЕ КАРАМАЗОВУ, ПОЗВОЛЯЕТ ПРОСЛЕДИТЬ, КАК ПРОИСХОДИЛА БЕССОЗНАТЕЛЬНАЯ ПЕРЕРАБОТКА МАТЕРИАЛА, ИМЕВШЕГОСЯ В РАСПОРЯЖЕНИИ ПИСАТЕЛЯ

1. Источником первого отрывка романа, богатого интертекстуальными связями и важного тематически, был рассказ, забытый Достоевским 124
2. Третий сын Алеша 126

3. Уже на самых первых стадиях работы с материалом, вошедшим впоследствии в «Братьев Карамазовых», Достоевский подсознательно ориентировался на будущий роман 129
4. Способ переработки фрагментов, заимствованных из разных источников, говорит о том, что Достоевский исходил из представления об их общем происхождении 140

Глава 7

ВЗГЛЯДЫ ИВАНА КАРАМАЗОВА ОПРЕДЕЛЯЛИСЬ АВТОРСКОЙ ПОЗИЦИЕЙ

1. Исследователями найдено большое количество источников образов Ивана Карамазова и Великого инквизитора 152
2. Сомнения Ивана в собственной правоте находят параллели в сочинениях Платона 159
3. Основным источником легенды о Великом инквизиторе были воззрения революционных демократов 164

Глава 8

ИДЕЙНАЯ ПОЗИЦИЯ АВТОРА ФОРМИРОВАЛА МИРОВОЗЗРЕНИЕ КАК ПЕРСОНАЖЕЙ РОМАНА, ТАК И ЕГО ЧИТАТЕЛЕЙ

1. Читатели романа расходятся во мнениях по поводу отношения Достоевского к Ивану Карамазову и Великому инквизитору 173
2. Иван ассоциируется у Достоевского с дьяволом 178
3. Достоевский выдвигает несколько аргументов против позиции Великого инквизитора 188
4. Ракитин как пародия на Ивана
5. Коля Красоткин как пародия на Ивана и Великого инквизитора 202
6. Достоевский намеренно заводил читателей в тупик русского радикализма, чтобы подсказать им выход из него 211

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Переработка материала, производившаяся Достоевским, часто не представляла собой ничего принципиально нового, но он привлекал большее количество источников и составлял из них разнообразные комбинации, основываясь на личном и литературном опыте	215
<i>Примечания</i>	227
<i>Библиография</i>	236
<i>Именной указатель</i>	246

Р. БЭЛНЕП

Генезис романа «Братья Карамазовы». Эстетические, идеологические и психологические аспекты создания текста / Пер. с англ. Л. Высоцкого — СПб.: Академический проект, 2003 — 264 с. (Современная западная рустистика, т. 45).

В этой книге автор пытается проследить, каким образом Достоевский перерабатывал информацию, послужившую материалом его романов. Оказывается, источником информации для Достоевского часто служила журналистика, письма и даже низкопробная литература. Делается попытка выявить и описать законы, по которым материал, используемый выдающимся творческим разумом, преобразуется в результат его деятельности.

Переплет *Ю. С. Александров*
Художественный редактор *В. Г. Бахтин*
Верстка *А. Т. Драгомощенко*
Корректор *О. И. Абрамович*

ЛР №066191 от 27.11.98

Подписано в печать 23.04.2003. Формат 60×90/16
Бумага офсетная. Печать офсетная. Гарнитура Times.
Усл. п. л. 18. Уч. изд. п. л. 12. Тираж 1000 экз. Заказ № 4323

Гуманитарное агентство «Академический проект»
191002, Санкт-Петербург, ул. Рубинштейна, д. 26

Отпечатано с готовых диапозитивов
в Академической типографии «Наука» РАН
199034, Санкт-Петербург, 9 линия, 12

